سرديّات الرواية العربية المعاصرة

د. صلاح صالح

المجلس الأعلى للثقافة

المجلس الأعلى للثقافة

سرديّات الرواية العربية المعاصرة

د .صلاح صالح



٢٠٠٣

المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب : سرديات الرواية العربية المعاصرة

اسم المؤلف : د . صلاح صالح

الطبعة : الأولى – القاهرة ٢٠٠٣ م .

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El- Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

Tel. : 7352396 **Fax :** 7358084

مــــدخــــل

تقديـــم

عوملت الرواية فى بداية نشوئها بوصفها أدباً عامياً ، لا يرقى إلى ما نتمتّع به أجناس أخرى كالشعر والمسرح والخطابة ، من مكانة سامية لدى الأوساط الرسمية والأدبية الغربية التى عاصرت بدايات التأليف الروائى الغربى[1] ، وعاشت الرواية معركة إثبات الموجودية فترة طويلة من الزمن ، إلى أن تمكّنت مع عصر الطباعة ، وانتصار البرجوازية الغربية على نطاق عالمى ، من تصدر الإنتاج الثقافى ، من حيث استقطاب القرّاء ، وحجم المبيعات والانتشار السريع ، واستقطاب النشاط النقدى ، وخصوصاً فى القرن التاسع عشر الذى عُدَّ العصر الذهبى للرواية ، وعدّت فيه الرواية ثرىّ حربه[2] .

والرواية العربية بدورها عاشت معركتها الخاصّة ، من أجل الانضمام إلى السلسلة الثقافية العربية[3] ، التى يشكّل الشعر تاريخياً عمودها الفقرى ، والتى استنكرت على النماذج الروائية العربية الأولى اتّضاعها ، وانتهاجها سبلاً للتأليف الغربى ، وخروجها عن الأنماط المعهودة فى الثقافة العربية التراثية . ولكنّ الرواية استطاعت خلال فترة قصيرة أن تترسّخ فى ثقافة الإنسان العربى ، وأن تتصدر سواها من الأجناس الثقافية ، فى استمالة أعداد ، لا تزال تتنامى من القراء العرب على اختلاف منابتهم ومشاربهم الثقافية ، وسويّاتهم ، وتوجّهاتهم ، ثقافيًا وسياسيًا واجتماعيا . واستطاعت الرواية العربية المعاصرة ، أن تقدّم للأدب العربى – والعالمى أيضاً – عدداً مهمّاً من الروائع الروائية التى محورت حولها كمّاً كبيراً من الدراسات والأبحاث النقديّة ، وترجم عدد منها إلى لغات العالم الحيّة ، ولقيت بعضاً من تقديرها المرجوّ على أكثر من صعيد .

إن تصدّر الرواية العربية الخريطة الثقافية فى المنطقة ، على مستويات القرّاء وأعداد الكتّاب ، وقوائم الإصدارات الطباعية ، وتعدّد الذرى ، وتنوّعها ، وتوزّعها على العدد الأكبر من البلدان

---

(١) نظرية الرواية – جون هالبرين John Halperin – وآخرون . ت . محيى الدين صبحى – وزارة الثقافة – دمشق ط (١) ١٩٨٢ مقالة « موت الرواية وبعثها » يسلى أ . فيدلر Yessly . A. Fedler ص ٢٧٩ .

(٢) نفسه – ص ٢٨٠ .

(٣) تكوين الرواية العربية – محمد كامل الخطيب – وزارة الثقافة – دمشق – ط (١) ١٩٩٠ – ص ٧ .

العربية ، هى الدافع الأهمّ للبحث فى إطار الرواية ، والصلة الوثيقة التى تبلغ حدود التماهى بين الرواية والسرد ، هى التى محورت البحث حول قضايا السرد . وقد تمّ اختيار الشغل فى إطار الرواية العربية عمومًا ، انطلاقاً من الفكرة الذاهبة إلى أن اللغة الواحدة ، تنتج آداباً ذات سمات مشتركة ، إن لم نقل واحدة ، رغم وجود الخصوصيات الإقليمية ، تعدّد البيئات الاجتماعية ، وتفاوتاتها الكبيرة بين منطقة عربية وأخرى ، وتم استبعاد أعمال الروائيين العرب المكتوبة بغير العربية ، بسبب خضوع قوانين كتابة هذه الأعمال إلى ما تفرضه طبيعة التشكّل الجمالى لهذه اللغة أو تلك ، وانتمائها بالتالى إلى قيم جمالية أخرى ، وخضوعها إلى مقاييس أخرى تخرج عن نطاق البحث .

لا يجوز الزعم بأن المشهد الثقافى العربى الراهن يفتقر إلى الأبحاث المشتغلة فى إطار السرد . إذ يلحظ القارئ المتابع ، تمركز نسبة كبيرة من الأبحاث المتعلقة بدراسة الرواية ونظريتها حول الشؤون السردية المختلفة ، غير أن هناك بعض التحفّظات والملاحظات التى يمكن إثباتها فى هذا الصدد ويمكن بالتالى اعتمادها نوعًا من التحديدات الأوليّة التى كانت وراء اختيار السرد العربى مجالاً عريضاً للشغل . والملاحظات هى :

١ – ضرورة البحث فى الجماليات السردية العربية . فمن المعروف أن الجمال الأدبى يحصره الذهن العام فى إطار القيم الشعرية ، وجماليّات اللغة الأدبية وفق هذا المنظور تتركّز فيما تتضمنّه من قيم التصوير البلاغى المتسق مع الإيقاع والموسيقى – من حيث التغليب لا الإطلاق – وكثيراً ما يتمّ التعامل مع الرواية ، ومع لغتها بشكل خاص ، انطلاقًا من مقاييس الشعر والبلاغة التراثية ، وفى هذا الصدد يتوخّى البحث تبيان ما تتمتع به اللغة السردية العربية من خصوصيّات جمالية ، وتبيان مواضع الافتراق والانزياح عن جماليات البلاغة الشعرية المعهودة .

٢ – يلمس القارئ المهتم بدراسة الرواية شكاوى عامّة ، عربيًا وعالميًا ، من قلّة الأبحاث المتعلقة بنظرية الرواية ، ومن انعدام كبير للتناسب بين الروايات الكثيرة والأبحاث القليلة المشتغلة عليها . وإذا كانت الساحة الثقافية تشكو افتقارها إلى الدراسات فى إطار الرواية عموماً ، فمن الطبيعى أن يكون الافتقار أشدّ وطأة فيما يتعلّق بجانب واحد من جوانب دراسة الرواية . ومن المشروع – إن لم يكن من الواجب – أن تطمح الأبحاث الجديدة إلى محاولة ترميم ما تراه من ثغرات . والانضمام إلى ما يسهم فى إغناء المشهد الثقافى العربى عموماً ، والروائى خصوصاً .

٣ – تعانى معظم الأبحاث المشتغلة فى إطار السرد العربى من ثلاثة أمور رئيسية :

الأول : تحيّزها إلى المناهج والمدارس النقدية الغربية التى صدر عنها معظمها ، أو استلهامها على أقلّ تقدير ، وخاصّة أن هذا التحيّز يبلغ أحياناً حدود الاستلاب والشعور بالدونية الثقافية تجاه

الغرب ، وهذه الدونية يمكن استشعارها على نطق أكثر اتساعاً ، كالدونية السياسية والحضارية على سبيل المثال ، وهي أيضًا تتجاوز المنطقة العربية إلى معظم مناطق التخلّف والنموّ في العالم ، وما يهمّنا هو الجوانب المتعلقة بفنّ الرواية الذي يراه كثيرون فناً وافداً على العربية ، ويكاد أن يكون منقولاً كاملاً أو شبه كامل عما أنجزه الغربيون . وفي هذا الصدد ، يطمح البحث إلى مزيد من التحديدات النظرية والمفهومية ، وإلى الانطلاق من أعمال روائية تشمل معظم بلدان الوطن العربي الكبير ، إن لم يكن جميعها ، وإلى الإسهامات الجادّة ، في تأسيس المقدمات الضرورية لإنشاء مناهج درسيّة ونقديّة عربيّة ، على مستوى الانطلاقة والقصد .

والثاني : نزوعها إلى التعميم ، والوقوع في شيء غير يسير من الضبابيّة النظرية ، والإشكالات الاصطلاحية الناجمة عن عدم تمتّع المصطلحات المستعملة بالدقة المفهومية ، والإجماع على صلاحيتها في الدلالة على ما تستعمل للدلالة عليه .

والثالث : انطلاقها من عدد قليل من الأمثلة الروائية ، التي تتدخّل بعض النزعات الإقليمية والسياسيّة والاجتماعية في اختيار معظمها .

٤ – لم تتطرق الدراسات السرديّة المنشورة إلى وضع الروايات العربية ضمن أنماطها السردية انطلاقًا من الاستقراء الشامل ، والمعاينة المتفحّصة لواقع الرواية العربية ، ومن طموحات هذا البحث أن يستطيع تغطية المشهد الأشمل لحركيّة الرواية العربية ، وأن يستطيع اقتراح التصانيف التي تستطيع اشتمال الأنماط الأبرز في أشكال السرد العربي ، مع الحرص على ألاّ يحول التجوال الاشتمالي الأفقي ، دون الغوص المرجوّ في العمق .

٥ – يطمح البحث إلى رصد العلائق التي يمكن أن تكون قائمة بين السرد العربي المعاصر والأشكال التراثية للسرد ، التي عدّها بعض الباحثين أصولاً للرواية العربية[١] بوصفها أساساً يمكن الانطلاق منه لتكوين رواية عربية خالصة ، تستكمل ، عبر التأسيس على القصّ التراثي قطع وشائجها المتبقية مع الرواية الغربية .

إنّ غاية ما يتوخاه البحث ، أن يستطيع تقديم محاولة متواضعة تسعى إلى الانضمام إلى سواها من المحاولات الجادّة الرامية إلى خدمة الثقافة العربية عموماً ، وإلى إغناء الدراسة المتعلّقة بفن الرواية ، وتعميقها ، وتأسيسها وفق أسسها المنهجية العلمية المرجوّة خصوصاً . إنّ الرواية بشكلها المعاصر ، جنس مستحدث في الثقافة العربية ، وإن امتدت جذوره السردية الأولى عميقاً

---

(١) أبرز هذه الأبحاث : في الرواية العربية – فاروق خورشيد ، دار العودة – بيروت ط (٣) ١٩٧٩

– السردية العربية – عبد الله إبراهيم . المركز الثقافي العربي . بيروت والدار البيضاء – ط (١) ١٩٩٢

فى التراث . ورغم جدارته الراهنة فى تصدّر سواه ، وسرعته اللافتة فى الرسوخ ضمن ثقافة المنطقة العربية ، وتجذره فى وعى أبنائها ، فإنه لا يزال يحتاج مزيداً من العناية والدرس النظرى المستضىء بالمنهجية العلمية .

السـرد والسـرد العربـى " لمحة موجـزة "

السرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكى الذى يتدرّج من الأفعال البدئية للتلفظ بكلمات تعطى دلالات متتابعة ، وصولاً إلى الرواية التى تجسّد وجوده الفنّى بأكمل صوره . ولايمكن عدّ جميع أفعال الحكى على درجة واحدة من المقاربة مع التجسّدات الفنّية لهذه الأفعال ، وخاصّة أن السرد المكتوب يتضمّن بدوره عدداً من الأنواع الثقافية التى تضمّ إلى جانب الأشكال الفنّية المتمحورة بمجملها حول « القصّ » الموادّ الإخبارية ، والمعلومات التاريخيّة ، والتراجم ، وسير المشاهير ، وسيرورة الأمثال والملح والنوادر ، وبعض الصياغات الخاصّة بالمفاهيم العامّة . ورغم وجود الكلمة فى جميع المعاجم التراثية وتمتعها بالاستمرارية من الناحية الاستعمالية ، أى لم تتعرض إلى الإهمال والانزواء فى قيعان تلك المعاجم ، فإنها لم تستعمل فى النقد الأدبى على نطاق واسع ، إلاّ فى الآونة الأخيرة التى شهدت عودة بعض الدارسين العرب من الإيفاد للتحصيل الدراسى العالى فى بلدان الغرب ، وشهدت أيضاً انفتاحاً واسعاً باتجاه الترجمة الخاضعة إلى شىء من المنهجية والتنظيم ، وخاصّة فى مجال الدرس النظرى للرواية ، بوصف هذا الدرس فرعاً معرفياً يتمتّع بمطلقيّة الجدّة فى الثقافة العربية ، فإذا كانت الرواية العربية المعاصرة تجد أصولاً لها فى التراث الثقافى الغربى للمنطقة العربية ، فإن الدرس النظرى المشتغل عليها يتمتع بجدّة مطلقة استدعت تخصيص عدد من الكلمات والمصطلحات للدلالة على جملة الأفكار والمفاهيم التى يضمّها هذا الدرس ، وكان فى طليعة هذه الكلمات « السرد » الذى استعمل بشكل أساسى بوصفه مقابلاً للكلمة الفرنسية " **Narration** " .

و« السرد » لغة هو تقدمة شىء إلى شىء ، تأتى به متّسقاً بعضه فى إثر بعض متتابعاً . وسرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه . وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيّد السياق له ، وفى صفة كلامه صلى الله عليه وسلم : لم يكن يسرد الحديث سرداً ، أى يتابعه ويستعجل فيه ، وسرد القرآن : تابع قراءته [١] .

---

(١) لسان العرب . مادّة سرد .

ومن المفيد في هذا الإطار الإشارة إلى بعض الكلمات المستعملة بمعنى السرد كالقصّ والحكي والرواية : فالقصّ فعل القاصّ إذا قصّ القصص ويقال : في رأسه قصّة يعني الجملة من الكلام ، والقصّة . الخبر ، والقصص الخبر المقصوص . والقصص بكسرالقاف جمع القصّة التي تكتب . وقصصت الرؤيا على فلان إذا أخبرته بها [١] .

وحكيت عنه الكلام حكاية . وحكوتُ لغة . والحكاية كقولك حكيت فلاناً وحاكيته : فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله . وحكيت عنه الحديث حكاية[٢] .

وروى الحديث والشعر يرويه رواية . رويت الحديث والشعر رواية فأنا راوٍ[٣] .

من خلال استعراض ما سبق من معانٍ معجمية للكلمات ذات الدلالة الاصطلاحية المستعملة في إطار الشغل على الرواية ، نجد أنها تطرح دلالات متقاربة إلى حدّ كبير ، ونجد أيضًا ، أن استعمال كلمة ‹ السرد › هي الأصلح بين هذه الكلمات ، للدلالة على ما يراد منها ، بسبب انفتاح دلالاتها على معظم المحمولات التي يحيل إليها الشغل في إطار الرواية العربية ، وقد وشى استعمالها الحالي على نطاق كبير بعدّها الكلمة الوحيدة التي تناسب مناسبة تامّة ودقيقة ما يراد منها ، على خلاف القصّ والحكي والرواية ، وغير ذلك مما هو مستعمل في إ طار النقد العربي المعاصر . ولابدّ من الإشارة إلى أنّ اللجوء إلى استعمال هذه الكلمات التي يقارب معناها العجمي معنى ‹ السرد › يأتي معظم الأحيان لتقديم كلمات مكافئة للكلمات الفرنسية المستعملة في الدرس النظري الغربي ، والتي تكاد معانيها المعجمية تتطابق ، بشكل كامل ، لولا ما تكتسبه خلال السياق الاستعمالي من فروق دقيقة لا يلحظها إلاّ الدارس المختص ، فتم استعمال ‹ سرد › مقابل الفعل " **Narrer** " واستعمال ‹ قص › مقابل "**Reciter** " وروى أو حكم ‹ مقابل › " **Raconter** "[٤] .

والسرديّات اصطلاحًا :فرع معرفي يحلّ مكونات وميكانيزمات المحكيّ . ولكلّ محكيّ موضوع . إنه يجب أن يحكي عن شيء ما ، هذا الموضوع هو الحكاية . هذه الأخيرة يجب أن تنقل إلى (المتلقي) بواسطة فعل سرديّ هو السرد . السرد والحكي مكونان ضروريان لكلّ محكيّ[٥] وليس هذا هو التعريف الناجز الوحيد للسرد فهناك تعاريف تساوي عدد الأعمال المشتغلة في إطار

---

(١) لسان العرب – مادّة – قصّ .

(٢) نفسه – مادّة – حكي .

(٣) نفسه – مادّة – روى

(٤) المنهل – معجم فرنسي عربي . د.جبور عبد النور – دار العلم للملايين – بيروت – المواد Narrer - Raconter - et reciter .

(٥) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير – مجموعة مؤلفين – ت – ناجي مصطفى – منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي – الدار البيضاء ط (١) ١٩٨٩ ص ٩٧ .

السرديّات . ولكلّ تعريف كفاءته الخاصّة باشتمال أغلبية المحمولات التي يفضي إليها الشغل النظرى فى السرديات . ولا تختلف هذه التعاريف فيها بينها اختلافات بينيّة أو عميقة، وإنما تكمن الفروق في أولويّات المفاهيم ونسبة الأساتيد إليها ، انطلاقاً من التوجّه الدرسى للدارس ، فحين يكون البحث محوراً حول الراوى يحتل الراوى – السارد فى التعريف موقعًا لا يحتله فى تعريف آخر معنى بدراسة المحكى أو التلقّى ، وما شابه ذلك .

لقد عرف المشهد الثقافى العربى الراهن إنجازات مهمّة فى الدراسة النظرية للرواية العربية ، بما في ذلك بعض الشؤون السردية ، ولكن لابدّ من الإشارة إلى المفارقة الخاصّة القائمة فيما يمكن تسميته شرخًا حاداً بين الشغل النظرى فى إطار السرديات من جانب ، والواقع النصّى للرواية المعاصرة من جانب آخر .

فالدرس النظرى الغربى ، الذى اعتمد أساسًا ومثالاً للاقتداء ، فى غالبية الشغل العربى صدر أساسًا عن رؤية اشتمالية ، بأكثر من طريقة ، للإنتاج الروائى الغربى ، آخذاً فى الحسبان بعض التجارب المنجزة فى أوربة الشرقيّة التى تشكّل جزءاً من الغرب الثقافى ، والأمر نفسه يقال بشأن رواية أمريكة اللاتينية التى تشكّل بدورها جزءاً من التجربة الثقافية الغربية، وإن حاولتْ تطعيم نفسها بالطابع المحلّى للبلدان الواقعة فى تلك القارّة . ممّا يعنى قطعيّة صدور الرؤى النظرية الغربيةعن الإنتاج الروائى الغربى فقط .

والتنبّه ضرورى إلى قضيّة أساسية بهذا الشأن ، وتتلخص فى السمة العالمية التى اكتسبها الإنتاج الروائى الغربى ، ليس فقط لأن الغربيين لم يستطيعوا – أو بالأحرى لم يريدوا – أن يروا سوى أنفسهم فى المشهد الثقافى العالمى ، بل أيضاً لأنّ الرواية حتى مطلع القرن العشرين هى رواية غربية قبل كلّ شىء . ففى القرن التاسع عشر الذى تمّ عدّه العصر الذهبى للرواية ، كانت الثقافة العربية الضامرة تلك الأيّام ، خالية بشكل كامل ، من أى أثر للتجارب الروائية بمعناها المعاصر ، ومانعرفه عن ثقافات آسية وأفريقية يصبّ أيضاً فى هذا الاتّجاه .

والثقافة العربية التراثية بدورها عرفت أشكالاً متعدّدة للسرد والقصّ ، كقصص الأنبياء والقصص القرآنى ، والسِّير ، وماجاء فى كتب الأدب والأخبار وغيرها . والصلة بين هذه الأشكال والقصّ العربى المعاصر ، أقوى من تلك الصلات التى يزعمها الدرس الروائى الغربى ، كالملاحم والأساطير [1] . ومع هذا .. ، فإنّ التأليف الروائى العربى بغالبيته العظمى ، لم يتأسّس على الأشكال

---

(١) هناك عدد من المؤلفات التى تناولت هذه الفكرة ومنها على سبيل المثال : الملحمة والرواية . ميشيل زيرافا M. Zeraffa ت . صبحى حديدى . دار الحوار باللاذقية . وتاريخ الرواية الحديثة . لألبيرس Alberis ت . جورج سالم . ونشوء الرواية لأيان واط Ian WATT ت . عبد الكريم محفوض . وزارة الثقافة . دمشق .

التراثية ، وإنّما حذا حذو الرواية الغربية شكلاً ومحتوى ، وخصوصاً فى البدايات ، ممّا يجعل جزءاً مهمّاً ومع هذا .. ، فإن التأليف الروائي العربي بغالبيته العظمى ، لم يتأسّس على الأشكال
التراثية ، وإنّما حذا حذو الرواية الغربية شكلاً ومحتوى ، وخصوصاً فى البدايات ، ممّا يجعل جزءاً
مهمّاً من التجربة العربية ملحقا بالتجربة الروائية الغربية . إلى أن بلغت التجربة الروائية العربية ، الدرجة الراهنة التى يزعمها البحث من النضج والاستقلال عن التبعيّة الثقافية العريضة للرواية الغربية التى استلهمها ، وانطلق منها الدرس النظرى العربى ، المشتغل على الرواية ، فى مجال السرديات وفى سواه أيضاً ، وهذا يعنى أنّ ما ألّفه الغربيون فى إطار علم السرديّات ، يطال التجربة الروائية العربية بطريقة ما ، لأنّ جملة هذه التآليف تسعى إلى محاولة اشتمال كلّ ما يبدو قابلاً للاندراج فى إطارها ، رغم إغفال التجربة الروائية العربية ، وفى هذا الصدد لا يجوز لوم الدارس الغربى على إغفال مالا يدخل فى نطاق احترامه أو اهتمامه ، والمهمّ أنّ واقع الحال يشير إلى الفجوة الكبيرة بين الشغل النظرى الغربى الذى امتدت ظلاله وملامحه إلى الشغل النظرى العربى ، من جانب والرواية العربية المعاصرة من جانب آخر .

شهدت العقود الأخيرة من القرن العشرين اهتماماً متنامياً بالدرس النظرى للرواية العربية يمكن ردّ أسباب تناميه إلى عاملين رئيسين :

الأول : يكمن فى التنامى الملحوظ للإنتاج الروائى العربى كمّاً ونوعاً .

والثانى : يكمن فى تنامى علائق المثاقفة مع الغرب بفعل تنامى حركة الترجمة ،وتوسيع نطاق العلاقات السياسيّة والثقافيّة ، على مختلف الصعّد ، بسبب كثرة الموفدين للتحصيل الدرسى العالي ، فى بلدان الغرب المتقدّم ، فى شتى المجالات بما فى ذلك العلوم الإنسانية .

وقد حمل هذا الاهتمام المتنامى فى إطار الشغل النظرى على الرواية العربية ، ظلال التجربة الغربية ، بحسناتها ومساوئها ، على عدد من الصعد ، وعبر عدد من المظاهر ، التى أدّت فى نهاية الأمر إلى بقاء الفجوة الحالية قائمة بشكل حادّ ، بين الشغل النظرى ، والرواية العربية ، فقد تركّزت جهود عدد كبير من الدارسين العرب – المغاربة خصوصاً – على عمليّة الترجمة ، والذين سعوا إلى الاستفادة من الدرس النظرى الغربى فى شغلهم على النص الروائى العربى ، وقع شغلهم فى عدد من الهنات التى تتمحور بمجملها حول نقل التصوّرات النظرية الغربية ، ومحاولة قسر النصوص العربية للدخول فى نطاق تلك التصورّات ، ممّا أدّى إلى جعل الرواية فى واد ، والشغل عليها فى واد آخر ، وما فاقم حدّة هذه المفارقة ، صدور الشغل النقدى الأوربىّ عن رؤى فلسفيّة ومنهجيّة مختلفة عمّا اعتادته المنطقة العربية فى تراثها الفكرى ، وفى الحركيّة العامّة لإنتاجها الثقافى الذى ضمرت فيه الفلسفة ضموراً واضحاً . لقد اتكأ النقد الأوربّى بمجمله على ما أنتجته

الفلسفة الغربية ، على مستوى الرؤى ، والطرائق المستحدثة في التعامل مع العالم والثقافة والموجودات ، واشتغل من جهة أخرى على تراكم الإنتاج الثقافي عموماً ، والروائي خصوصاً ، عبر عدد من القرون ، فكانت الصياغات والنتائج النظرية لذلك الشغل المتراكم عبر القرون ، متناسباً مع النصوص التي اشتغل عليها (1) . على خلاف الشغل النظري العربي الذي يعاني من اتكائه – جملة وتفصيلاً – على التصوّرات والرؤى الفلسفيّة الغربية ، وعلى صياغاتها النظرية المتعلّقة بالدرس الروائي العربي ، يحول ، موضوعياً ، دون استقرائه واعتماده مصدراً للدرس النظري ، ويفرض بالتالي نوعاً من الاتكاء على ما انتجه الغرب في هذا المجال .

يصعب – أو بالأحرى يستحيل – تحديد عتبة تقريبيّة يبلغها الإنتاج الروائي ، لجعلها كافية لانطلاقة الدرس النظري العربي ، وبنائه على أسس سليمة ومتينة ، لقد بلغ هذا الإنتاج في العقود الثلاثة الأخيرة حدّاً ، يمكن الزعم بأنه حد كافٍ لاستقرائه واستخراج منظوماته ، ونواظمه ، وبناه النظرية المختلفة ، وخاصّة بعد أن عرف هذا الإنتاج كثيراً من النماذج الروائية الجيّدة التي استطاعت استكمال بناء شخصيتها المستقلّة التي نأت بها عن غالبية أشكال التأثّر بالتجارب الغربية . فالدرس النظري الغربي اعتمد كمّاً من النصوص أكبر بكثير من الكمّ الذي يحاول الدرس النظري العربي اعتماده . وخاصّة أن الكمّ الروائي الغربي امتدّ على عدد من القرون ، وعلى عدد أكبر من البلدان ، و استعمل أيضاً عدداً كبيراً من اللغات ، على خلاف الإنتاج الروائي العربي الذي اقتصر وجوده على أقلّ من قرن ، وكتب معظمه بالعربية ، ولم يتجاوز إنتاجه حدود المنطقة العربية .

إنّ هذه المقارنة لاترمي إلى التقليل من شأن النصّ الروائي العربي ، ولا ترمي أيضاً إلى محاولة الإيحاء باستحالة تأسيس الدرس النظري عليه ، ولا إلى إظهار شيء من ملامح الشعور بالنقص والدونيّة تجاه ما أنتجه الغرب ، ولكنها ضروريّة لتبيان أمرين أساسيّين :

الأول : لقد أدّى الاتكاء على الدرس النظري الغربي إلى وجود فجوة كبيرة بين هذا الدرس والواقع العياني للرواية العربية كما سبقت الإشارة .

والثاني : إنّ الحداثة الواضحة لهذا الدرس المشتغل بدوره على جنس ثقافي مستحدث في الثقافة العربية « الرواية » أدّت إلى وجود نواقص موضوعيّة ، تحول دون إيجاد ما يتمّ نشدانه عادة أثناء التعامل مع التنظير الروائي ، سواء كان ذلك من جانب المؤلّفين الروائيين الباحثين عن أسس نظرية سليمة ، يسيّرون تجاربهم الروائية على هديها ، أم كان ذلك من جانب القرّاء والمتهمّين بتعرف الرواية . وتعرّف أسسها ونواظمها النظرية المتعددة .

---

(1) ملاحظات حول التفكير المنهجي – صلاح صالح – الموقف الأدبي . العدد ٢٧٩ – تموز ١٩٩٤ اتحاد الكتاب العرب – دمشق .

لا يجوز الذهاب إلى إحداث قطيعة معرفيّة مع ما أنتجه الغرب في إطار الدرس الروائي ، ليس فقط لأن القطيعة مستحيلة ، وإنمّا أيضاً لأنّ الاطّلاع على ماسبق إنتاجه عمليّة لاغنى عنها لأيّ بناء معرفيّ يفترض فيه استثمار التراكم المعرفي ، الذي أنتجته البشرية في شتّى المجالات ، وفي مجاله الخالص على حدّ سواء [1] . ولكن الاستفادة مما أنتجه الدرس النظرى الغربي المشتغل على الرواية الغربية أمر ، والاتّكاء عليه ، أو اعتماده لمعالجة قضايا الرواية العربية أمر آخر ، إنّ لدينا في المنطقة العربية شغلاً على الرواية العربية ، لا يجوز إغفاله ، ولا التقليل الاعتباطي من شأنه وأهميته ، لكنّ غلبة اصطباغه بالرؤى الفلسفية والفكرية والمنهجيّة الغربية ، وبحثه المفتعل أحياناً ، والمبالغ فيه أحياناً عمّا يناسب المناهج الغربيةَمن النصوص العربية ، من جانب ، وإغفال الخصوصيّة التي تنطوي عليها النصوص من جانب آخر ، كلّ ذلك يجعله واقعاً في مأزق الفجوة القائمة دون النصوص التي اشتغل عليها . ومن أبسط الوسائل التي يجب اعتمادها لردم هذه الفجوة إقامة شغل منقّى من الهيمنة الثقافية الغربية على الإنتاج النصّي الروائي العربي ، ، إنّ من حق الرواية العربية ، وخاصّة في نماذجها التي استطاعت إنجاز شخصيتها المستقّلة ، أن تحظى بدرس مستقل عن الدرس النظرى الغربي ، ويتمتّع بكل مامن شأنه أن يتعامل مع خصوصيّاتها الثقافيّة والجمالية المختلفة ، على المقاييس المقترحة للتعامل مع الرواية العربية أن تلبّي ما تحتاجه من شغل ينطلق من واقعها العياني . ويستلهم نواظمها ، ويستقرئ طرائق بنائها وأسسها الثقافية والتقنيّة ، ويشير إلى جماليّاتها ، واتجاهاتها ، وطموحاتها ، ونماذجها المميّزة ، وآفاقها ، ويراعي جميع ما هو قابل للانضمام إلى ما يسهم في تأسيس الدرس النظرى الخاص بالرواية العربية ، الذي يتبادل قيم التأثّر والتأثير مع مجمل الإنتاج الروائي العربي في جميع البلدان العربية وعلى جميع المستويات .

وفيما يتعلّق بالعمق التاريخي للسرد العربي .

فممّا لاشكّ فيه ... أن الثقافة العربية التراثية ، عرفت أشكالاً متعدّدة للسرد ، أشهرها ما تضمّنه كتب الأخبار ، والأدب العام ، والسيَر ، وقد استعرض هذه الأشكال ، وعلاقتها بالرواية العربية المعاصرة ، فاروق خورشيد في كتابه « في الرواية العربية » الذي ضمّنه أمثلة لبعض القصص التي ضمّها كتاب التيجان لوهب بن منبّه ، وغيره من الكتب الأخرى ، كقصّة « مضاض ومي » على سبيل المثال [2] . وهناك كتاب آخر تعمّق في رصد الظواهر السرديّة العربية هو

---

(١) التطور في الفنون – توماس مونرو – Tomas Monroe – ت – عبد العزيز توفيق جاويد ، محمد على أبو درّة ، لويس إسكندر جرجس – مراجعة أحمد نجيب إبراهيم – الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة – ط (١) ١٩٧٢ – ج (٣) ص ٩ .

(٢) في الرواية العربية – فاروق خورشيد – ص ١٠٢ .

« السرديّة العربية » لعبد الله إبراهيم الذى ربط الظواهر برؤيتين مركزيتين للكون عرفتهما الثقافة التراثية ، في إطارها الديني خصوصًا ، وهما الرؤية الكتابية ، والرؤية الشفاهية [١]. ورصد في كتابه أيضًا ملامح القصّ التراثي وبنياته السردية الموجودة في المقامات ، وفي « ألف ليلة وليلة » ، والحكاية الخرافية ، و « السير الشعبية » وفن إلقاء القصص لدى « الحكواتيّة » ، وسلّط الضوء على ملامح من فعاليّات التلقّي المعهودة للقصّ الشفوي الذى كان « الحكواتيون » يمارسونه في الأماكن العامّة ، والمقاهي ، بواسطة الإنشاد ، أو القراءة المتلوّنة بالمواقف المحكيّة ومقتضيات الحال ، أو باعتماد الواسطتين معاً ، وقد كان لإنشاد السير الشعبية تقاليد ثابتة ، وصفها الباحثون ، وفيها يقوم المنشد بقراءة جزء من أجزاء السيرة في مكان ما ، وقد ترافق القراءة مقاطع موسيقيّة على بعض الآلات كالربابة والجوزة وكانت هذه التقاليد معروفة على نطاق واسع إلى منتصف القرن العشرين في كثير من المدن العربية ، ويحثّ فيها المنشد الذى يعدّ هنا راوياً مستمعيه للمشاركة الوجدانية في الأحداث التي ينشدها ، ولا يلتزم حرفياً بالمرويّات المدوّنة خطيًا لديه ، إنّما يتصرّف بما يروي تبعًا لحالة الانفعال التي يثيرها في المتلقين ويستعين أحياناً لتعميق الإحساس بصدق الواقعة ببعض قطع السلاح كالسيف ، فيومىء به طاعناً مساعديه الذين يقومون برفقته في بعض المقاطع لتحويل الرواية إلى مقاطع لتمثيل الأحداث ، ولمّا كانت متون السيَر ضخمة ، كان الإنشاد يستمرّ عدّة أشهر ، يستأنف فيه المنشد كلّ مساء الإنشاد من حيث انتهى في الليلة الماضية ، وكان المنشودن يتخصصون برواية سيرة معيّنة ، وينسبون إليا « كالعناترة ، والهلاليّة ، والظاهريّة ، والبوزيدية ، وكانت صناعة الإنشاد مزدهرة في كثير من البلدان العربية وفي القاهرة على سبيل المثال ، كان لها نقابة يرأسها شيخ ، يشرف على مصالحها ومصالح أفرادها ، ويشجّع على رواجها وكانت مهنة الإنشاد وراثيّة تعتمد على المشافهة [٢].

يشير هذا المقبوس إلى أمر أساسي يتعلّق بالقاعدة الشعبيّة الكبيرة التي كانت تتلقّى شكلاً شهيراً من أشكال السرد المعروفة في المنطقة العربية ، ردحاً طويلاً من الزمن « سرد السيرة بواسطة الإنشاد » وتختلط في هذا الشكل عناصر الفرجة المسرحيّة مع عناصر السرد اختلاطاً جليًا [٣]. وهذا الإقبال الجماهيري على التهام القصص واستهلاكها اليومي ، لم يكن فقط بدافع التسلية ، التي لا يجوز إسقاطها من حساب العلاقة التاريخية مع فن الرواية ، ومع القراءة عمومًا ، في بلدان الغرب والمشرق العربي على حدّ سواء . ولم يكن فقط بدافع التغريب والبحث عن بطولات ضائعة

---

(١) السرديّة العربية – عبد الله إبراهيم – ص ٢١ ، وص ٢٣ .

(٢) نفسه – ص ٢١ ، وص ٢٣ .

(٣) الإسلام والمسرح – محمد عزيزة – ت . د . رفيق الصبان – دار الهلال – القاهرة – ط (١) ١٩٧١ ص ١٣٥ .

ومفترضة تمنح تلك الكتلة الكبيرة شيئاً من الأمل بالمستقبل ، وشيئاً من القدرة على التكيّف مع الواقع القاسى ، ولا أرمى هنا إلى مناقشة قضيّة تلقّى السرود التراثيّة من زاوية المتعة والفائدة وتغليب إحداهما على الأخرى ، ... وإنما يجب تأكيد الجذور العميقة لفنّ القصّ والحكى فى المنطقة العربيّة ، والإسهام فى خلخلة الذاهبة إلى حصر تأسيس الرواية العربية المعاصرة على الرواية الغربيّة التى لا يمكن إنكار دورها الحاسم فى نشوء الرواية العربية التى استلهمتها ، وانتهجتها فى لابدايات شكلاً وموضوعا .

فالمؤكّد فى هذا الاتّجاه ، أن الثقافة العربيّة التراثيّة ، عرفت أشكالاً متعدّدة من السرود التى أشار إلى نماذج منها الكتابان المشار إليهما آنفًا . كالسّير والتراجم وكتب الأخبار والمقامات على سبيل المثال . والمؤكّد أيضًا أنّ الكتلة الاجتماعيّة الكبرى ، رغم غلبة الأميّة على غالبيّتها ، كانت تتواصل مع السرد التراثى ، وتتابعه بشغف كبير يجسدّه ما يحكى عن تهافت الناس إلى مقاهى الأمس ، للاستماع إلى الحكايات التى يقدّمها « الحكواتى » يومياً .

كانت ذروة السرود التراثية بلا منازع هى « ألف ليلة وليلة » التى افتتحت عصر القصّ عالمياً على مصراعيه ، وخاصّة عبر العلاقة الاشتراطيّة بين الحفاظ على الحياة وقصّ الحكايات . فالموت المحتّم سيتال شهر زاد بمجرّد عجزها عن رواية حكاية ، وكلّ حكاية يمكن أن تكون لغمًا يتفجر وينهى حياتها ، إذا لم تستطع الحكاية شدّ الملك وإبقاءه ظامئًا لمعرفة النهاية التى لاتجىء . لقد عدّت « ألف ليلة وليلة » المدخل الحقيقى عبر التاريخ لفن الرواية فى الغرب فحكايات هذا المؤلف الكبير لم تثمر مباشرة في المشرق العربى الذى احتضنت ولادتها وانطلاقاتها إلى العالم ، بل حدث العكس . إذ لقيت حظوظها الكبرى ومارست نفوذها ودالتها فى بلاد الغرب ، على خلاف ماحدث فى منطقة المشرق العربى ، التى عرفت بعد شهر زاد وحكاياتها ، نوعًا آخر من القصّ أو السرد العجائبى ، عبر السير الشعبيّة ، وأشهرها « سيرة الملك سيف بن ذى يزن » التى عدّت أكبر مستودع معروف للعجائب العربية عبر التاريخ (١) . بوصف « ألف ليلة وليلة » كانت تعنى العرب وسواهم من شعوب الشرق ، بينما اختصت « سيرة الملك سيف بن ذى يزن » بالعرب وحدهم .

لقد عدّت خرافة شهر زاد أنموذجًا عالمياً للحكاية الإطاريّة التى تعرفها « ميا جير هاردت » Mai Gerhardet بأنها « ذلك السرد المركّب من قسمين بارزين ، ولكنهما مترابطان ، أوّلهما : حكاية أو مجموع الحكايات التى ترويها شخصيّة واحدة أو أكثر . وثانيهما : تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية أقل طولاً وإثارة ، بما يجعلها تؤطّر تلك المتون كما يحيط الإطار بالصورة ولقد اتصفت خرافة شهر زاد بذلك ، كونها انطوت على إمكانية غير محدّدة لتأطير خرافات كثيرة ،

(١) ذخيرة العجائب العربية – سعيد يقطين . المركز الثقافى العربى – بيروت – الدار البيضاء – ط (١) ١٩٩٤

الأمر الذى جعل تودوروف يصفها بأنها من « الأدب الإسنادى ، لأنّ التأكيد يكون دائمًا على الإسناد وليس على موضوعه [١] .

لا يتسع المجال لتخصيص مساحة أكبر ، لمناقشة « ألف ليلة وليلة » والتأثيرات التى أحدثتها فى نشوء الرواية الغربية ، والأهميّة التى لقيتها فى عدد محدود من الدراسات الغربية ، حيث تمّ إرجاع أصول الرواية العالمية بمفهومها المعاصر إلى المشرق العربى الذى ساعدته ظروفه التاريخيّة والمناخيّة على نشوء هذاالنوع من القصّ [٢] . وذهب « بيير دانييل هويت » Pierr Daniel Huet إلى أن نشوء فن الرواية حدث حصراً عند العرب بوصفهم جنساً موهباً فى الكذب[١] .

لا أوافق بالطبع على هذه الصياغة الهجائية للعرب ورميهم بالكذب ولكنّ تثبيت ذلك من قبل تودوروف Todorov يجعل المسألة تتجاوز قصديّة المذمّة ، إلى محاولة حصر نشوء فن القصّ عموما ، وربط ازدهاره بالعرب ، ولانقصد من استعراض بعض الآراء الغربية فى القص العربى ، جعل ذلك برهاناً حاسماً على صحّة ارتباط القصّ بالثقافة العربيّة ، بل ينحصر القصد فى الإشارة إلى أن الفكرة الذاهبة إلى عدّ السرد الفنى متجذراً فى الثقافة العربيّة التراثية ، تتجاوز الدراسات العربيّة ، إلى الدراسات الغربية غير المتحيّزة . مع الإشارة أيضاً إلى ما تتمتّع به تلك الدراسات من فرص الالتزام بالموضوعية والعمق بوصفها تتناول موضوعاً ليست طرفاً فيه ، وسواء أكّد لنا الأوربيّون وجود السرد فى تراثنا الثقافى أم لم يؤكّدوه ، فإنّ قراءة عاديّة وهادئة لتاريخ المنطقة الثقافى ، يؤكّد وجود أشكال كثيرة من السرود التراثية ، ولكنّ المؤكّد أيضًا أن هذه السرود لم تكن تتمتّع فى عصرها – وأيضًا فى العصور اللاحقة – بما كانت تتمتّع به أشكال الأدب الرفيع من وجهة نظر عصرها ، من احترام وتقدير ، كالشعر والخطابة على سبيل المثال . وأن الثقافة الغربيّة عموماً هى التى استطاعت استثمار تلك الأشكال السرديّة ، واستطاعت تمثّلها والإفادة منها فى تأسيس الرواية الغربية التى تبدو عميقة التجذّر فى ثقافة الغرب . وأن الرواية العربية بالتالى ، لم تتأسس مباشرة على الأشكال التراثية للسرد ، وإنما تأسست على ما بلغه الأوربيّون بهذا الاتجاه ، « فألف ليلة وليلة » مثلاً ، انتقلت إلى الثقافة الغربية ، ثم إلى تأثيرها فى بعض الروايات

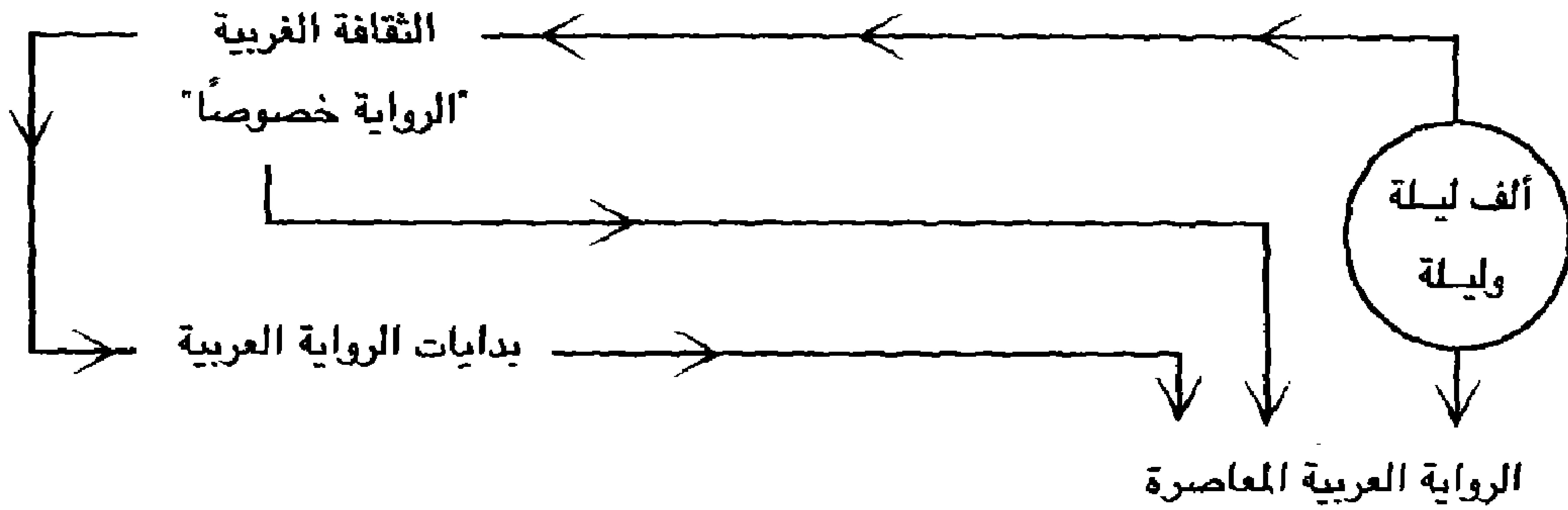
(١) السردية العربية – عبد الله إبراهيم – ص ٩٣ .

(٢) ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الإنكليزى – محسن جاسم الموسوى – منشورات الإنماء القومى – بيروت ط (٢) ١٩٨٦ – ص ٢٩ .

(٣) الشعرية – ترفيطيان طودوروف Todorov Tizfitian – ت – شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة – دار توبقال – الدار البيضاء – ط (٢) ١٩٩٠ – ص ٣٥ .

والرؤى النظرية العربية المعاصرة . ورغم وجودها عدداً من القرون والسنوات في خزائن الكتب ، فلم نتنبّه بشكل جدّي إلى أهميتها ، قبل أن يدخل في اليقين أنّ الغربيين سبقونا إلى فعل ذلك .

وبشكل عام ، يمكن إيضاح ما سبق ذكره ضمن الترسيمة المبسّطة التالية :



ومما سبق ، نستطيع أن نرسم مساراً عريضاً للسرد العربي المعاصر ، انطلاقاً من الأشكال التراثية التي انتقلت عبر وسائط كثيرة مركّبة ، إلى الأشكال الغربية ، ومنها إلى الرواية العربية الحديثة في العقود الأولى من القرن التي شهدت بعض نماذجها « كليالي سطيح » و « حديث عيسى ابن هشام » محاولات للتأسيس على الأنماط التراثية الشائعة للقص وخصوصاً « المقدمات » ، ولكنّها لم تواصل مسيرتها لعدد كبير من الأسباب أدّت إلى وأد هذه المحاولات في مهدها [1] ، والاتجاه الذي ساد بعدئذ ، سعى إلى انتهاج الرواية الغربية على مستوى الشكل والمحتوى ، وبعد أن حقّقت الرواية العربيّة ، المعاصرة ، عبر كثير من ذراها ، بعض ما يفترض أنّها تصبو إليه من خصوصيّة الهويّة . بدأت تسعى بأكثر من طريقة إلى استكمال قطعيتها مع الشكل الغربي ، لتطرح أشكالاً معاصرة من السرد ، تستلهم التراث ، وتتجاوزه ، وتستثمر الأشكال العالميّة والغربية المعروفة ، لنجد آخر المطاف عدداً من الأعمال الروائية المميّزة التي استطاعت تمثّل الروح الثقافية العربية في إطارها المعرفي التطّوري ، واستطاعت في الوقت نفسه استثمار معظم ما بلغته الثقافة الغربية من تطوّر ورقّي وغنى على المستويات كافّة .

(١) بانوراما الرواية العربية الحديثة . د. سيّد حامد النسّاج . دار المعارف – القاهرة – ط (١) ١٩٨٠ ص ٩ ومابعدها .

القضايا السردية البارزة

الإشارة ضرورية إلى محدودية عد القضايا التى يستطيع البحث أن يخوض فيها ، ليس بسبب نقص مفترض ومحتمل فى الجهد والإمكانيّة ، بل لأنّ البحث فى سرديات الرواية العربية العربية المعاصرة يصطدم بعدد من العوائق الجوهرية التى لا يجوز إغفالها ، وفى طليعتها :

١ – أن قضايا السرديات مفتوحة على إمكانيّات التنامى المتناسب طرداً مع تنامى التأليف فى فن الرواية العربية ، ممّا يجعل أيّة محاولة للتحديد ، تقع مسبقًا فى منزلق الراهنيّة ونقص الاشتمال .

٢– أنّ التآليف النظرية فى السرديّات العربيّة ، تآليف قليلة ، قياسًا إلى النصوص التى يفترض أن تشتغل عليها ، وقياساً إلى ما يماثلها فى الثقافة الغربيّة ، وهذا الأمر بقدر ما يشكّل تحريضاً على محاولات ترميم النواقص ، ومحاولة اللحاق بما سبقنا الآخرون إلى إنجازه ، فإنّه فى الوقت نفسه يشكّل عائقًا موضوعيًّا ، بسبب حاجة الدرس النظرى إلى أسس نظرية أخرى ، للاستفادة من الإنجازات المتراكمة السابقة ، فى المجال ذاته ، فالجنس المعرفى – أيّاً كان – يتأسّس غالباً – وربّما دائماً – على جنس مماثل .

٣ – أنّ قدراً كبيراً من هذه القضايا يمكن عدّها قضايا خلاقية ، بسبب الاختلاف الموضوعى فى وجهات النظر التى لا يمكن أن تتصدّى لهذه القضايا ، وبسبب الأهميّة ومساحة الاشتمال التى يمكن أن تكون لكلّ قضيّة فربّما ذهبت آراء إلى عدّ هذه القضيّة هامّة بسبب إيغالها فى العمق وافتراقاتها النوعيّة ، بينما تذهب آراء أخري إلى عدّ القضيّة الأخرى هى الأهمّ بسبب المساحة الكبيرة التى تغطّيها ، بالإضافة إلى إمكانيّة إسقاط عشرات المسائل والموضوعات من حيّز ما تعدّه آراء أخرى قضايا سرديّة هامّة .

٤- أنّ اشتمال العدد الأكبر من القضايا التى تخصّ السرد العربى المعاصر ، يتطلّب تضافر عدد من الجهود ، وليس جهداً فردياً واحداً ، إنّه يتطلبّ ما يشبه فريق عمل ، ممّا يجعل هذا البحث ، - وربّما أىّ بحث فردىّ آخر - محكوماً سلفاً بقصوره الخاصّ ، مهما بدا قادراً على تغطية المساحة التى تصدّى فى الأصل لتغطيتها . ولكنّ ذلك لا يعنى أنّ الشغل فى إطار القضايا شغل مجانىّ عاجز عن الإقناع بجدواه ، لمجرّد أنه شغل فردىّ بطريقة ما ، لأنه كلّ ما ينجز بهذا الاتّجاه يشكّل إسهاماً فى العمل التضافرى الذى يطمح هذا البحث إلى أن يكون جزءاً منه ، مهما ضؤل شأن المساحة التى يتمكّن من اشتمالها .

لذلك ... أوّل ما يُفترض فعله بشأن تحديد القضايا ثلاثة أمور : الأول محاولة التحرر من السلطة المعرفيّة التى يمارسها الدرس النظرى الغربى ، على أىّ شغل عربى يسعى إلى استلهامه ، والتأسيس عليه ، ومحاولة التحرّر لا تعنى إغفاله وعدّه غير موجود ، ولاتعنى الامتناع عن الاطّلاع عليه . بل تعنى أن يقتصر صدور التصورّات والتحديدات والأفكار الخاصّة بالدرس النظرى العربى ، عن الواقع العيانى للرواية العربية . فالدرس النظرى الغربى ، حتى فى الحدود المتواضعة التى استطعت الاطّلاع عليها ، يفيض فى حالات كثيرة عن الحاجة الفعلية للنصوص الروائية العربيّة ، لأنّه صدر بالأصل عن تعامل طويل مع النصوص الغربيّة ، وعن رؤى فلسفية ومنهجيّة أنتجها الغرب كما سبقت الإشارة . وقد وقع كثير من الشغل العربى تحت هذه الهيمنة ، بشكل مباشر وغير مباشر . كما فى محاولات تطبيق منهج جينيت **Gerard Genette** وإسقاط بعض نتائجه على نصوص عربية ، أدّت فى نهاية الأمر إلى نوع من التعقيدات المجانية التى لم تساعد القارئ العربى على إضاءة النصوص التى اشتغلت عليها . ولم تستطع دفع التآليف الروائية التالية إلى الإفادة مما ورد فى تلك الدراسات ، كما فى كتابى سعيد يقطين « انفتاح النص الروائى » و « تحليل الخطاب الروائى » . وفيما يلى مثال مما أورده جينيت **Genette** بشأن السرعة السرديّة ، التى تعجز - من وجهة نظر البحث - عن التعامل مع الرواية العربية ، وفى حالة تمكّن بعض الدارسين من الربط بين نصّ عربى ما ، والسرعات السردية التى أوردها جينيت ، فربمّا لن يؤدى هذا الربط إلى أيّة جدوى يتمّ نشدانها عادةً فى مثل هذه الدراسات :

وضع جينيت أربعة أنواع من السرعة السردية :

١- المشهد : حيث يطابق زمن المحكى زمن المحاكية ، ز م = ز ح .

٢- التلخيص : وصيغته هى ز م ‹ ز ح .

٣ - الحذف : وصيغته هى ز . م = **0** ز . ح = **n** ويتعلّق الأمر بمدّة من الحكاية يسكت عنها تماماً من طرف المحكى .

٤ – الوقفة : وصيغتها هى ز . م = n ، ز . خ = 0 وتتعلّق بالمقاطع التى تتوقّف فيها الحكاية وتغيب عن الأنظار ، ويستمرّ الخطاب السارد وحده . الواقفة إذاً اختلال زمنى غير سردى[١] .

الثانى – تحديد معيار أوّلى ، لما يصحّ عدّه قضيّة سردية ، ومن الصعب اقتراح معيار دقيق ، يتمّ بموجبه التفريق بين ما يصحّ عدّه قضيّة ، وما لا يصحّ عدّه كذلك . ولهذا ، تمّ اعتماد معيار « عريض » قابل للتوسع والتضييق ، ويتلّخص فى استقراء عامّ كامل للإنتاج الروائى العربى المعاصر ، من أجل استخلاص العدد الأكبر من المسائل والقضايا التى تنتظم هذا الإنتاج ، وتتواتر أكثر من سواها فى نماذجه المتقدّمة ، وهنا لابدّ من الإشارة إلى احتمال وجود بعض الاستثناءات ، حيث يمكن أن نجد رواية حققت مايشبه قفزة شكليّة ومضمونيّة ، تجعلها مرشّحة لأن يعمد الروائيّون الآخرون إلى اتّباع ما انتهجه فيها كاتبها على مستوى التقنيّة والموضوع . والإشارة ضرورية بالمقابل إلى أنّ الإنتاج الروائى العربى مازال يفتقر إلى مثل هذه النماذج ضمن حدود اطّلاعى ، فالحفاوة النقدية والإعلاميّة التى حظيت بها بعض النماذج ، التى بدا أنها خرقت الحالة السائدة للنسق الذى يضمّها « كالخبز الحافى » لمحمد شكرى على سبيل المثال ، لم تؤدّ إلى محاولات معروفة ، أو ناجحة فى الانتهاج والاقتداء ، بل بقيت فى الحيّز الذى يثير بشأنها نوعاً من الجدل بين الآراء الذاهبة إلى إخراجها من خانة الفنّ ، وليس من خانة الرواية فقط . والآراء الأخرى التى تثمّنها بسبب ما تضمّه من تناول فجّ لعوالم القاع الاجتماعى ، يصل حدود الابتذال والبذاءة معظم الأحيان . ولذلك بقيت القضايا التى اشتغل عليها البحث فى حيّز التواتر الذى ينتظم أعداداً لافتة من الروايات اللافتة أيضاً .

الثالث : اختيار عدد من القضايا التى يراها البحث أهم من سواها ، انطلاقًا من عدم تمكّن البحث من التصدّى لكلّ شىء ، كما سبقت الإشارة .

تسير مجمل القضايا الخاصّة بالسرد العربى المعاصر فى اتجاهين رئيسين ، يتعلّق الأوّل بعدد من التحديدات النظرية والكيفيّات التى تمّ اعتمادها فى تأليف النصوص الروائية وتدخل مباشرة فى صلب نظريّة الرواية . ويتعلّق الثانى بما يمكن تسميته قضايا تطبيقيّة تندمج خلالها التصوّرات النظريّة ، والتقنيّات المعتمدة فى تأليف بلاغة الرواية ، بالموضوعات والمضامين التى أطّرتها أعمالهم الروائيّة .

نستطيع أن نضع فى الاتّجاه الأول عدداً كبيراً من المفاهيم البدنيّة ، والوسائل التقنيّة التى اعتمدها الروائيون العرب المعاصرون بهذه النسبة أو تلك ، من أجل جعل الرواية رواية ، قبل كلّ

---

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير . مجموعة مؤلّفين – ص ١٢٦ – ١٢٧ .

شيء ، وخصوصاً فيما يتعلّق باستكمال الشروط التقنيّة التي تمكّننا من نسبة نصٍ ما إلى فنّ الرواية من جانب ، وتحقيق الحدّ المقبول من الشدّ الجمالي الكفيل بجعله مُدرجاً في الحركيّة العامّة للثقافة والأدب ، والقدرة الخاصّة على اجتذاب القرّاء ، من جانب آخر .

ويرى واين بوث **Wain Both** في كتابه « بلاغة الرواية » أنّ البلاغة الروائية تعني مجموع التقنيات المستعملة من طرف الروائي ليحقّق التواصل مع قرّائه . أي ليفرض عليهم عالمه المتخيل(١) .

ومن المؤكّد ، أو البدهي ، أن الروائيين العرب المعاصرين اعتمدوا كثيراً من أمثال هذه التقنيات التي ينتظمها الحرص على ربط الرواية بالأدب ، وإخراجها من هيمنة البلاغة الشعرية ، التي تشكّل في الذهن مرادفًا للأدب ، ويأتي في طليعة هذه التقنيّات ، اختيار الموضوعات التي يرى الكاتب أنّ مجرّد اختيارها كافٍ لجعل القرّاء مشدودين إلى الموضوع بتفاصيله العديدة انطلاقاً من زعم خفّي يتلخّص في أنّ نيل الموضوع يسوّغ رداءه الشكل المعتمد لتناول الموضوع في حال كان الشكل رديئاً .

وقد عمد الروائيون العرب إلى اختيار الموضوعات التي تمسّ القضايا الكبرى في وجدان المنطقة كالنضال الوطني ضدّ الاستعمار ، واستكمال بناء الذات القوميّة ، وقضيّة فلسطين والعدالة الاجتماعية ، والقمع السياسي ، والحياة في معتقلات الأنظمة البوليسية العربية .. وما إلى ذلك . وفي الجانب التقني أيضاً ، تمّ اللجوء إلى زخم الرواية بالأحداث التي اعتمدت غزارتها وغرابتها ، وعنفها ، من المعايير الرئيسة لقياس جودة الرواية ، انطلاقاً من أنّ الرواية الفقيرة بالأحداث ليست رواية . وبالتوازي مع الاهتمام بغزارة الأحداث وتكثيرها ، جرى الاهتمام أيضاً بجعل هذه الأحداث أحداثاً مشوّقة ، تستثير القارئ ، وتجعله في حالة دائمة من التحفّز والترقّب والانتظار .

يجب التفريق بين القضايا التقنيّة التي اهتمت بها الرواية العربية « التقليدية » في البدايات ، والقضايا التي اهتمّت بها الرواية المعاصرة ، التي شهدت انصرافًا عن العناية الخاصّة بتجويد اختيار الموضوعات ، وانصرفت أيضاً عن العناية بتكثير الأحداث وتسخينها على سبيل المثال . وبرزت فيها بالتالي مستجدات على المستوى التقني ، كموقع الراوي السارد وعلاقته بالمؤلّف والشخصيّات ، وتعدّد وجهات النظر في الرواية الواحدة ، وعمليات التبئير ، والسيرورات الحدثيّة والفنيّة ، والصيرورة الواحدة ، أو الصيرورات المتعدّدة في الرواية الواحدة ، وضمائر السرد ،

---

(١) نقلاً عن « نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير . ص ١٥ .

وقضايا اللغة المستعملة فى السرد ، وعلائق الإحالة بين اللغة بوصفها منظومة من الرموز والواقع ، وعلائق الإحالة الأخرى بين المتخيّل والأحداث التى جرت فعلاً ، وعلاقة الرواية بالسينما والفنون البصرية ، والسمعيّة البصرية الأخرى .

وهناك أيضًا قضايا الزمن الروائى التى تشكّل كلّ واحدة منها مادّة ، ضخمة ، ومغرية للدرس والمتابعة ، كالزمن من وجهة نظر الفلسفة ، ومن وجهة نظر الفيزياء ، وعلاقة ذلك بأزمنة الرواية ، والزمن الروائى والزمن التاريخى ، وزمن الكتابة وأزمنة التلقّى وأزمنة المحكىّ ، والتزامن والتزمّن ، وخصوصيّة الزمن فى الرواية العربية الذى ينتفتح على أزمنة نفسيّة ، وفوضى زمنيّة ، ينعدم فيها أحياناً حسّ الزمن ، أو يتحوّل فى أحيان أخرى إلى زمن سرمدىّ لا بداية له ولا نهاية .

إلى جانب ذلك .. نجد أنماطاً متعدّدة للسرود العربية المعاصرة ، كالسرد الخيطى المعاود والمتطوّر ، والسّرد الدائرى ، والجدلى المتصاعد ، والسرد فى القصص والبطاقات القصيرة جداً ، والسرد فى الروايات التى تعتمد ترصيف المشاهد والصور والحالات الجزئية إلى بعضها من أجل تكوين خيط حكائى أو مجموعة خيوط يحتاج كشفها إلى جهد يبذله القارئ ، وهناك أيضًا علائق السرد بالشعر ، والفرق بين جماليّات البلاغة الشعرية وجماليّات الرواية ، والسرد بين الجمال والوظيفة ، ومحاولات بعض السرود العربية إضفاء الطابع الأسطورى على المحليّات ، والعناصر المحليّة المسرفة فى انتسابها إلى خصوصيّة الدائرة المحليّة الأضيق . وهناك ما يلجأ إليه بعض الروائيين من حشر مفتعل للمشاهد الجنسية التى يقصد منها ، تحلية المحكى ، أو ، ترطيب الجو ، حسبما يقال فى العاميّة ، وهناك أيضاً الإثارة بالمعنى البوليسى ، والإبهام بالالتباس والغموض ، ومحاولات الانفتاح على المتلّقى وإشراكه فى عمليّة التخييل ، ووضع الخواتيم ، ومحاولات إنشاء ما يسمّى بالرواية المفتوحة ، التى تأثّرت بما يسمّونه فى لغة المسرح ، هدم الجدار الرابع ، والانفتاح على الجمهور ، وغير ذلك كثير وكثير ممّا يمكن إضافته وتفريعه ، ممّا سبق ذكره على سبيل المثال ، وعلى سبيل عرض نماذج من الإمكانيات المتاحة أمام البحث للخوض فى إطار الرواية العربية ونظريتها عموماً ، والقضايا السرديّة خصوصاً .

يسير الاتجاه الثانى . فى الإطار الذى اعتمدته الرواية العربية المعاصرة ، لتحقيق الشدّ الجمالى ، وإصابة ما يتوخّاه الإبداع ، من خلال الدمج بين الموضوع وكيفيّات بسطه من الناحيتين التقنيّة والفنية. وقد وقع اختيار البحث على عدد من القضايا التى تشكّل كلّ واحدة منها مايشبه الظاهرة ، بسبب اشتمالها على عدد من النماذج الروائية المتوزّعة على شتّى بلدان الوطن العربى ، كتناول الشئون المحليّة ، وجماليّات السرد الشعرى والاتجاه المتنامى إلى تدوين السيرة الذاتية ، والطموح إلى موازاة التلفزيون فى طرح الغزارة والتنوع ومحاولات استلهام التراث .

تـبـدو هذه القـضايا أوّل وهلة ، وكأنـهـا تتـعلّق بموضوعـات عـامّـة تناولتـهـا بعض الروايات العربية ، ولكن واقع الحال ، كما ستبيّن الدراسة التفصيلية لكلّ قضيّة ، يشير إلى أنّ المسألة تتجاوز الموضوع إلى التقنية السردية التى تمّ اعتمادها فى كلّ قضيّة ، بحيث ينتظم فى سياق القضيّة الواحدة ، عدد من الروايات العربية المميّزة التى لايضمّها إلى ماينضوى معها فى سياقها من روايات أخرى سوى التشارك الذى بدا أثناء الدراسة عفوياً ، وغير مدروس نظرياً من جانب الروائيين فيما يتعلّق باستعمال وسائل وتقنيات تكاد تكون واحدة ، لمعالجة موضوعات متشابهة ، وهذا مايسهم في إعطاء الشغل قدراً من المصداقيّة والصدور عن واقع الحال ، ويسهم فى منحه أيضاً مايشبه الدالّة على إنتاج النصوص الروائية التى يحرص أصحابها على شيء من الاستضاءة بالأسس النظرية المختلفة .

ففيما يتعلّق بالسرود المحليّة ، تناول البحث إلى جانب الموضوعات الكبرى ، طرائق الروائيين فى تناول التفاصيل الصغيرة ، والخصائص التى يرونها وقفًا على بيئة معيّنة دون بقاع العالم أجمع ، بحيث تتمكّن تقنيّاتهم السرديّة المستعملة من التوفيق دفعة واحدة ، بين أمرين يبدوان متنافرين : تصوير النكهة المحليّة الخالصة والفرادة الخاصّة التى تميّز منطقة تبدو متقطعة عن كلّ ماحولها ، وإمكانيّة توصيل هذه النكهة المسرفة فى خصوصيتها وإقليميتها الضيّقة إلى جميع المناطق الأخرى ، حيث يتم تحقيق تواصل عال مع أبناء المنطقة التى يتم تناول شئونها المحليّة ، وتواصل عال ، ربّما كان أكثر إدهاشًا ، مع القرّاء الغرباء عن المنطقة . ولإنجاز ذلك.. استعان الروائى بجملة من الوسائل الخاصّة التى لم تستعمل فى نطاق قضايا أخرى ، كانتقاء المادّة المثيرة محليًا وعالمياً ، واللجوء إلى حشد عدد كبير من الحوارات المدارة باللهجة المحليّة ، وإطلاق أسماء محليّة على شخصيّات الرواية ، ووصف الأمكنة المحليّة ، واستعمال سيل من الأمثال المتداولة والتعابير الجاهزة ، وسوى ذلك ممّا تجدر مناقشة خلال الدراسة التفصيلية .

وفيما يتعلّق بتدوين السيرة الذاتيّة ، تمّ الالتفات إلى مشروعية انضمام السيرة الذاتيّة إلى فنّ الرواية ، وإلى العلاقات المختلفة بين المؤلف والسارد ، ومسائل التلقّى ، وموقع السارد من مادّته المسرودة ، وإمكانيّات تعدّد ضمائر السرد ، والصدق والكذب ، وأوهام الواقعيّة ، والعلاقة بين المادّة الوثائقية وفن الرواية .

والفروق بين بلاغة السرد الروائى ، وبلاغة الخطاب الشعرى ، وقضايا اللغة السرديّة ، وتعدّد مستويات اللغة ، بالتوازى مع تنوّع عوالم الرواية ، وتعدد مستوياتها ، والطبيعة الحوارية للكلمة ، وتموضعات الشعرية فى النصوص السرديّة ، وتغيّر دلالات الكلمات بتغيّر ترتيبها داخل الأنساق الكلاميّة ، كلّ ذلك .. جرى استعراضه فى إطار التعرّض لجماليات السرد الشعرى .

وفيما يتعلّق بطموح الرواية إلى موازاة التلفزيون ، الذى يقدّم يومياً لملايين المشاهدين فى العالم سروداً لاحصر لها من الموادّ السمعيّة البصريّة ، ابتدأت من نشرات الأخبار ، وانتهاء بالقصص المصورّة المسلسلة التى يتجاوز بعضها مئتى حلقة ، كمسلسل أجيال الذى عرضته القناة الثانية فى التلفزيون السورى خلال عامى ١٩٩٥ - ١٩٩٦ تمّ تبيان بعض الوسائل المعتمدة فى جعل الرواية تسعى إلى موازاة التلفزيون فى طرح الغزارة المعلوماتية التى لاحدود لها ، والشدّ العالى الذى يلغى الشعور بالتنافر الذى يمكن أن ينشأ لدى المتلّقى عندما ينتقل به التلفزيون من مكان إلى مكان شديد البعد ، ومن حالة إلى أخرى تقع على الطرف النقيض للحالة الأولى ، وقد أدّى ذلك إلى شيء من تحطيم التسلسل المنطقى الصارم للأحداث ، وإلى طمس الذرى التى اعتادها القارئ ذرى للحبكات المعروفة التى تبحث عن حلولها والتى يحقّق عبرها الكاتب حداً مقبولاً من جذب القراء إلى فنّ القصّة ، ولذلك استعاض هذا الاتّجاه ، عن السرد المتسلسل وفق منطق ما ، بترصيف مجموعة من اللوحات والمشاهدة المبعثرة ، المتنافرة أحياناً ، ويترك للقارئ مهمّة إيجاد خيط خفىّ ، أو مجموعة من الخيوط الخفيّة ، التى تجمع ما بدا مبعثراً ، فى حال كان الخيط الخفىّ موجوداً بالطبع .

وفى السرود التى حاولت انتهاج بعض أساليب التراثيين فى سرد موادّهم الإخبارية والأدبيّة ، وقصّ السيّر ، تبرز قضيّة اللغة ، والنظرة الكليّة إلى العمل الروائى ، وعدّه مكوّناً من العدد كبير من البنى الأوّلية التى تشكّل كلّ منها وحدة حكائيّة ، تتمتّع بشىء من الاستقلالية ، وتشكّل بدورها لبنة فى البنيان الكلّى للعمل الروائى ، وتبرز أيضاً قضيّة السير باتّجاه قطع وشائج الرواية العربية مع الرواية الغربية ، ومحاولة بناء رواية خالصة النسبة إلى الثقافة العربية عبر مسيرتها الطويلة ، ومانشأ عن تلك المحاولات من تطعيم الرواية المعاصرة ، بتعابير تبدو قائمة من أعماق التراث ، وتضمين بعض القصص التراثية ، ومحاولات إخضاعها إلى الرؤى المعاصرة ، وغير ذلك مما ستتم مناقشته بشكل مفصّل فى الفصل الخاصّ باستلهام التراث .

إنّ أبرز ما استدعى اختيار الشغل فى الاتجاه الثانى الذى يضم القضايا التى سبق عرض عناوينها آنفاً ، يتلخّص فى أنّ هذه القضايا تشتمل العدد الأكبر من السرود العربية المعاصرة ، فى العقود الأخيرة من هذا القرن . على خلاف القضايا التى تعانى مع تفريعاتها النظرية المتعدّدة ، من نقص فى الاشتمال يقلّص عدد الرويات التى تقبل الانضواء تحت خانة القضيّة الواحدة إلى الحدود الدنيا ، وفى أحيان كثيرة يصعب العثور على مايمكن ضربه مثالاً دقيقاً على هذه الحالة أو تلك . وفى حال العثور عليه ، فالتمثيل يكون تمثيلاً جزئياً ، ويحتاج إلى قدر من الالتفاف والتأويل . ففى القضيّة المتعدّدة بتعدّد الرواة ، وتغيّر زوايا المنظور لانجد إلاّ أمثلة قليلة فى الرواية العربية ، أشهرها عملا غسان كنفانى « ماتبقّى لكم » و « رجال فى الشمس » و « شرق المتوسط »

لعبد الرحمن منيف . يستطيع الدارس أن يزعم أنّ مجرّد تفرّد شخصيّة بنقل وجهة نظرها يعني نقلاً للتبئير ، وتغييراً لزاوية المنظور ، ولكن إذا تابع هذا الدارس سلسلة الانتقالات والتغييرات فلن يستطيع عندئذ ، التوقّف عند أيّ حدّ أو أي شيء .

وإلى ذلك .. نجد على سبيل المثال أنّ قضيّة الأزمنة التى لقيت حفاوة خاصّة مميّزة فى الدرس الروائى الغربى ، لاتشكّل همّا تقف عنده الرواية العربية ، والسبب لايرتدّ إلى المرونة المميّزة للأزمنة النحوية فى اللغة العربية ، وقدرتها على تلبية مايراد منها ، دونما عناء ، ودونما وقوع فى الضبابيّة والخلط . وإنّما أغلب ارتداد ذلك إلى أنّ الغالبيّة هنا تستمرئ انسيابها وعيشها فى زمن رخو ، لايشكّل لديها هجساً ، أو قلقاً ينجم غالبًا عن الإحساس الطبيعي بوطأة الزمن وبحركته معاً . بالإضافة إلى أنّ الزمن هنا لايعني تهديداً بالفناء والعدم ومصادرة أزمنة العيش الجميل ، بقدر مايعنى حالةً مؤقّتة ، أو معبراً لزمن سرمديّ آخر يبدأ بعد الموت ، وهو من فوق مستويات الإدراك البشري ، ولذلك لابدّ من العيش خارجه ، وبعيداً عن همومه ومحاولات إدراكه . ولهذا كلّه لانجد الرواية العربية طائلاً كبيراً من استثمار جماليّات اللعب بالزمن إذا جاز التعبير . وإذا بدا أنّ بضع الأعمال الروائية تضمّ تعاملاً غير واضح المعالم مع الزمن ، فذلك قد يرتدّ إلى ضعف خارجى ، وإلى اضطرابات تقنية لايجوز تحميلها دلالة خاصّة .

وبالمقابل ، لايجوز الزعم بأنّ القضايا التى اختارها البحث ، هى القضايا الرئيسة الكبرى للسرد العربى ، وأنها تشمل بالتالى ، مالايشتمله سواها . فما يمكن تسميته بالتحلية الجنسية يمتدّ على جميع الروايات العربية تقريباً ، ولكن ذلك الامتداد ، ورغم اتّخاذه لبوس الظاهرة ، فإنه لم يستدع أثناء تناولاته الروائية ، أنساقاً سرديّة خاصّة ، ولم يقتض لجوء الكاتب إلى وسائل خاصة خارجية عمّا استعمله فى بقيّة النصّ ، أو عمّا يستعمله الآخرون فى مؤلفات أخرى بينما كان الشغل على القضايا السردية التى سبق تحديدها ، شغلاً على قضايا موجودة ، وعامّة ، وتشكّل كلّ منها مايشبه الظاهرة الممتدّة على عدد من النماذج التى تتجاوز الإقليم ، وتنضوى فى حيّز الوحدة الثقافية الشاملة .

لقد عرضت بعض معاجم المصطلحات على سبيل المثال أكثر من عشرين نمطاً سردياً خاصّاً بالرواية ، ومعظم هذه الأنماط يخرج عن نطاق التآليف الروائية العربية خروجاً شبه مطلق إلاّ فى نطاق الاستثناءات النادرة كالرواية الأصعب ، والرواية الإقليمية ، والرواية البوليسية ، ورواية تكوين الشخصيّة ، والرواية الجديدة ، والرواية الرخيصة ، والرواية ذات القضيّة ، والرواية الريفية ، ورواية رعاة البقر ، ورواية الرعب ، والرواية السياسية ، والرواية الشفهية ، والرواية العاطفية ، ورواية الفنان ، ورواية قطاع الطرق ، ورواية الكشف عن المجرم ، والرواية المثيرة ، والرواية

المثيرة الرخيصة ، والرواية المحليّة ، الرواية المستقبلية ، والرواية المقنعة ، والرواية النفسية ، والرواية النهر[1] .

ومثل ذلك يكن قوله بشأن معظم القضايا التى تسير فى الاتجاه الأوّل « النظرى الخالص » ومن الطبيعى أن يتناول البحث – أىّ بحث – ماهو موجود ، لاأن يغرق فى تفصيلات ودقائق مبينّة على قدر كبير من الظنيّة ، والافتراضات الناجمة عن مجرّد الاعتقاد بحتميّة انتقالها إلى الرواية العربية طالما أنّها موجودة فى الرواية الغربية . وفرّق كبير بين أن يتمّ التعامل مع الوجود الفعلى للظاهرة – القضيّة ، والوثب إلى اعتلاء كتلة كبيرة من المفاهيم المجردّة المنقطعة عن توضّعاتها الفعليّة ، وأواصرها المفترضة مع الواقع ، وهذه المفاهيم النظرية المجردّة قد يوهم تناسق بعض أجزائها ، وبعض ملامحها ، القراءة العجلى بأنّ كتلة المفاهيم المؤسّسة على مايشبه الهاوية والفراغ ، هى ماتبتغيه النظرية الروائيّة العربيّة ، ولكنّ مايبنى على فراغ وأسس زلقة ، سيعانى فى الحدّ الأدنى من الغربة المعرفية ، وفقدان الجدوى ، والرابطة المنطقية المنشودة بين الشغل وما اشتغل عليه .

(١) معجم مصطلحات الأدب – مجدى وهبة . مكتبة لبنان . بيروت – ط (١) ١٩٧٤ – مادّة « رواية » .

الروايات الطامحة إلى معاينة عصرها أكثر من أن تحصى ، ومعظم الكتاب – روائيين وغير روائيين يتملكهم هاجس النهوض بمهمّة ، الشهادة على العصر ، بهذا القدر أو ذاك ، وهذا طموح مشروع ونبيل دونما شك ، ولكنّ ذكره يستدعي ضرورة ذكر الشرخ القائم موضوعيا وفي كلّ زمان ومكان ، بين الطموح والإمكانيّة ، برغم العلاقة الجدلية القائمة بينهما ، فالإمكانيّة أرضيّة ضروريّة لخلق الطموح ، والطموح يعمل على تطوير الإمكانية ، وتحريضها على تجاوز ذاتها ، وعندما ينشأ التفاضل نوعيًا وتراتبيًا ، فإنه ينشأ ضمن حقل الإمكانيّة والفعل المنجز ، ونادراً ماينحاز إلى حقل النوايا والطموح . وماسيتم تناوله من روايات لايعني أنه يعاني بالضرورة من وجود الشرخ الموضوعي المشار إليه ، ولايعني أيضًا أنّ الرواية التي تعاني من وجود الشرخ تقع على نسق تراتبّي واحد ، مع سواها ، انطلاقاً من درجيّة الانشراخ بين واقع الحال والطموح .

الناس جميعًا ، وليس الكتاب فقط ، وفي كلّ زمان ومكان – وليس في عصرنا فقط – يعتقدون أنّهم يعيشون مرحلة شديدة الخصوصيّة ، حبلى بإمكانيات الانفتاح على جميع الاحتمالات ، بما في ذلك احتمال نهاية العالم ، وهذا الاعتقاد ينطلق من خصوصيّة الحالة المتحكّمة باستيلاده ، وليس من المنطق المتحكّم بالسيرورة العامّة للتاريخ . والسبب قائم بداهة ، في أنّ الناس ملتصقون بزمنهم الخاص ، وأنّ هذا الالتصاق المترافق بنأيهم المتزايد عن الأزمنة الماضية ، يمكّنهم من التفاعل العميق – سلباً أو إيجابياً – مع معطيات عصرهم ، مقابل المعاينة المتّسمة بقدر غير يسير من البرود ، للعصور الأخرى ، في حال وجود مثل هذه المعاينات لدى الأغلبية المهمّشة سياسيًا واجتماعيًا ومعرفيًا عبر التاريخ ، فهؤلاء المهمّشون الذين كانوا دائماً وقود التغير التاريخي ، والأضحية الباهظة التي كانت تقدّم كلّما حدثت نقله في التاريخ ، يرون عصرهم أسوأ عصور التاريخ ، وتشكّل الرغبة – الواعية والمضمرة – في تغييره الجذر المشترك لحلمهم الجمعي الكبير . والذين توافقهم رياح العصر ، قد لايعترفون بأن عصرهم عصر ذهبي ، لكنهم يحاربون كلّ مايمكن أن يؤدّي إلى تغيرات جزئيّة أو كليّة في عصرهم الذهبي . وعبر هذه الصورة المبسّطة للمشهد التاريخي المعقّد بشكل يستعصى على إمكانيّات الرسم الدقيق والمعاينة الشاملة ، يتشكّل المناخ المثالي لاستنبات الاعتقاد بخصوصيّة العصر وعدّه واحداً من المفاصل

الحاسمة فى التاريخ ، وعلى الأقلّ ، إرهاصاً موضوعيّا لولادة مفصل تاريخى جديد ، ينتظر منه المهمّشون نهاية بؤسهم وتهميشهم ، وينتظر منه الذين توافقهم رياحه ، أن يأتيهم برياح أكثر مؤاتاة ومواءمة ، فى حال تملّكهم الإيمان بعجزهم عن مقاومة التغيير .

ولكن ، هل من المقبول أن نعدّ جميع عصور التاريخ عصوراً مفصليّة ؟ . والجواب سواء كان نفيًا أو إيجاباً لايلغى مشروعيّة الاعتقاد الجمعى بخصوصيّة العصر الذى يعيشه المعتقدون بخصوصيّته المفصليّة لمجردّ أنهم يعيشون فيه ، والحكم الموضوعى على درجة مفصليته وخصوصيّته ، لايتأتّى إلاّ بعد مرور مسافة زمنيّة كافية لإنجاز الرؤية الموضوعية ، شمولاً وعمقاً ، لأنّ النظر إلى مرحلة تاريخية ما ، من مسافة زمنية قصيرة ، لايمكّننا إلاّ من تعيين حيّز تاريخى ضيّق ، على خلاف المعاينة من مسافة بعيدة .

والفنّ ..

ربّما كان المقياس الأكثر رهافة لقدر كبير ممّا يعتمل فى المجتمع والتاريخ على جميع المستويات . إنه يلعب دوراً مزدوجاً فى العمليّة التاريخية ، حيث يدرج النظر إليه بوصفه واحداً من المصادر الرئيسية لإنشاء علم التاريخ أوّلاً . وله إسهامه الملموس فى تشكيل الوعى الاجتماعى والإسهام فى إحداث التغيير التاريخى ثانياً . وربما من هذا الدور المزدوج بالذات ، جرى الاحتفاء الخاص بالأعمال الفنيّة الكبرى التى امتلكت المقدرة الخاصّة على معاينة بعض التحوّلات والتمفصلات التاريخية الكبرى ، من جانب ، ولعبت دوراً فى إحداث تلك التحوّلات من جانب آخر . وخصوصاً إثر الانتصارات الأيديولوجية والسياسيّة ، التى حققتها الماركسيّة فى مطلع القرن العشرين ، والشعبية الخاصّة التى حظيت بها موجة النقد الاجتماعى للفن ، وجعل الصدارة لوظيفة الفن السياسية الاجتماعية ، بدلاً من طبيعته الخاصّة .

فى ظلّ هذه الصورة ، نشأت فكرة « الشهادة على مر العصر » ، وانضمت إلى المعايير التى يقاس بموجبها العمل الفنّى ، ورغم انطلاق هذا المعيار – فى حال القبول بعدّ الفكرة المشار إليها معياراً – من الوظيفة الاستعمالية « البراغماتية » للفنّ ، أى من خارج الفن وليس من داخله فإنّ ذلك لم يؤدّ إلى تقليص شيوع اعتماده والاتكاء عليه ، عبر محاولات تعيين مجمل الظروف الواعية وغير الواعية ، التى تكتنف ولادة العمل الفنّى ، وعبر الظلال والأضواء التى يلقيها عليه الشغل النقدى . ومع أن موجة مايمكن تسميته بالنقد الاجتماعى ، المستضىء غالباً بالماركسية تعانى انحساراً لافتاً فى العقود الأخيرة من القرن ، فإنّ هذا الانحسار « المتماشى » مع الانحسار السياسى للأيديولوجية ، لم يحل دون إيلاء الأعمال الفنيّة ذات التواصل الخاصّ مع مفاصل التاريخ ماتستحقه من اهتمام نقدى ، بغضّ النظر عن توجّه هذا الاهتمام – تثميناً أو بخساً – وخصوصاً فى ظلّ التعامل مع الأعمال الفنيّة – الهابطة فنيّا وغير الهابطة – بوصفها حلقة رئيسة فى السلسلة

الثقافية المتواشجة موضوعيًا مع مجمل السلاسل الكبرى ، السياسية والاقتصادية ... ، في المجتمع والحياة ، والتي يشكّل اجتماعها التضافري التفاعلي جوهر الحركيّة العامّة للتاريخ .

لقد تناول البحث الروايات التي صدرت خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين لسببين رئيسين : يتعلّق الأول بالنضج التقني للرواية العربية ، والثاني بشيء من الشهادة على جملة التحوّلات الكبرى التي شهدتها المنطقة العربية انطلاقًا من نكسة حزيران في عام سبعة وستين وتسعمئة وألف ، بوصفها نقطة افتراق بارزة في مسيرة التاريخ العربي المعاصر ، وكانت أيضًا منطلقًا فعليًا ، تمّ اعتماده على نطاق واسع لبناء الذات الجمعية العربية وفق أسس جديدة ، على المستويات كافّة ، بما في ذلك المستوى الثقافي الذي تشكّل الرواية واحدة من علاماته البارزة .

لم يجر اختيار الروايات التي اشتغل عليها البحث بشكل عشوائي ، أو انطلاقًا من مجرّد صدورها في الفترة الزمنية التي يعنى بها البحث ، وإنما خضع ذلك لاعتبارات عديدة يتصدرها قدرة هذه الروايات على تشكيل شهادة دقيقة على عصرها ، وعلى النسق الذي يزعم البحث أنّها تندرج فيه ، مع ضرورة التفريق بين الرواية التي تستطيع فعلاً أن تكون علامة مفصليّة ، وقادرة على التأريخ ، والرواية التي كتبت لتكون كذلك[1] . بالإضافة إلى مدى اتّساق الرواية مع القضيّة التي يريد البحث التمثيل عليها . مع الاعتراف بتدخل الذائقة الفرديّة في اختيار غالبيّة النماذج ، بوصفها مركبًا لا يمكن تغييبه عن التدخّل فيما تتدخّل فيه بشكل مباشر أو غير مباشر .

لقد جرى التعامل من النماذج الروائية في مستويين متقاطعين ، يزعم البحث أنهما كفيلان بتغطية المساحة المعنيّة بالتغطية شمولاً وعمقًا ، ففي المستوى الأفقي تمّ التمثيل بعدد من الأمثلة الروائية التي تنضوي في إطار القضية السردية بنسب متفاوتة لا تمنع بعضها من الانضواء الكامل في إطار النمط السردي الذي تنضوي فيه . وفي المستوى الشاقولي ، تمّ اختيار رواية واحدة ، تستطيع التمثيل على القضيّة السردية التي تنضوي في إطارها بشكل أنموذجي ، وتمّ إخضاع كلّ رواية من هذه الروايات بالتالي لدراسة تفصيلية تصدّت لتغطيّة جميع المسائل والشئون التفصيلية التي تتضمّنها القضيّة الواحدة . وجرى ذلك كلّه في ظلّ مقاربة منهجيّة تكرّس خصوصيّة النصّ وخصوصيّة ما جعل منه نصًا فنيًا أوّلاً ، ونصًا روائيًا ثانيًا ، وتنطلق أيضًا من سماته اللفظية واللسانية ، بوصف الرواية وجوداً نصيًا لغويًا قبل كلّ شيء فالأحداث المثيرة التي تجري في الواقع على سبيل المثال لا تعنينا ما لم تتحول إلى وجود لغوي في نصّ روائي ، يحرص البحث على عدم انغلاقه داخل دفّتي الغلاف ، والعلائق الداخلية للّغة والنص ، بل يحرص على ربطه التفاعلي الجدلي مع الحركيّة العامّة للثقافة والحياة .

---

(١) الأدب من الداخل – جورج طرابيشي – دار الطليعة . بيروت . ط (١) ١٩٧٨ – ص ٥٢ ، ٥٣ .

الفصل الأول

سرد الشئون المحلية

فى طليعة مايعتمده الفنان عموماً ، والروائى خصوصاً للافتراق عمّن سبقه فى مجاله ، محاولة تقديم شىء جديد ، .. وفى أبسط الأحوال تقديم مالم يقدّمه سواه . ومن البدهى فى هذا الإطار أنّ الإنسان قادر دائماً على الإتيان بالجديد، بدليل التقدّم المطرّد الذى تحققه البشرية فى شتّى المجالات ، مع الإشارة إلى أن قضيّة الابتكار ، أو « الإتيان بالجديد » ليست عملية بسيطة ، ولاتتأتّى لأىّ راغبٍ فيها .

فى إطار التأليف الروائى .. لا تبدو هذه المسألة على درجة الصعوبة التى يمكن توقّعها أو افتراضها ، طالما أنّ الرواية تعرض أحداثاً ، وأن الأحداث لا يمكن نفادها ، وهذا أمر بدهى من وجهة نظر الذين يقصرون فنّ الرواية على سرد الأحداث ، ولكن .. حتّى فى حال الانطلاق من وجهة النظر هذه ، نلاحظ أن تراكم الإنتاج الروائى العالمى ، المترافق مع النموّ المطّرد لحركة الترجمة .. ، أدّى إلى وقوع الرواية فى مأزق التقليد والتكرار ، حتى فى مجال سرد الأحداث ، فهناك مثلاً بضعة عشر حلاً فقط لم تستطع الرواية العالمية تجاوزها للخروج من وصول الأحداث إلى ذروة تأزّم ما .. فيأتى الحلّ بواسطة الموت أو المرض أو السفر أو الهرب أو السجن وما شابه ذلك (١) .

الرواية فى القرن العشرين - فى النصف الثانى خصوصاً - بدت كأنها استنفدت موضوعاتها ، أو بالأحرى ، قدرتها على الابتكار والإتيان بأحداث جديدة بصورة مطلقة ، وخاصّة فى ظلّ المنافسة مع الموادّ السمعيّة البصرية ، فاتجه بعض الروائيين إلى التجريب واللعب الشكلانى الخالص ، كموجة الرواية الجديدة فى فرنسا ، واتّجه آخرون إلى التنقيب فى أعماق بيئاتهم المحلية لاستقدام الأحداث أو استلهامها ، أو استنبات عوالم غريبة ، ذات طابع عجائبى كما فى رواية أمريكا اللاتينية - ماركيز خصوصاً - أو فى الحدّ الأدنى ، الاقتصار على التصوير المحايد لما تضمّه بعض البيئات غير المعروفة على نطاق عالمى . فالبيئة المحليّة أرض بكر ، تشكّل إغراء شبه فطرى لاستكشافها حتى من الناحية الثقافية ، وأبناؤها يرون أنفسهم الأولى والأجدر بفعل الاستكشاف ، والفوز بفضيلة السبق إلى مالم يسبقهم إليه أحد ، وهؤلاء الأبناء يحمّلون أنفسهم نوعاً من الواجب ، ا لذى يمكن أن يكون ثقيلاً ، تجاه بيئاتهم التى احتضنت ولادتهم ونشأتهم الأولى ،

---

(١) تاريخ الرواية الحديثة - ر . م ألبيريس R.M. Alberis - ت جورج سالم . منشورات عويدات - بيروت - ط (١) ١٩٦٧ - ص ١١٩ .

فينذرون قسطاً من نشاطهم الثقافى ، وأحياناً معظمه أو كلّه ، لكشف الحجب والأضاليل وتمزيق الأغلفة التى جعلت بيئاتهم – المتخلفة غالبًا – تنعزل عن الأضواء ، وعن الفعل الحضارى فى المشهد العالمى الراهن ، كالروايات الأفريقية التى تحاول كشف الغموض عن أعماق القارّة السوداء ، التى وضعها الغرب فى مطلقيّة الدونيّة والتخلّف ، إلى درجة نزع الصفة الإنسانية عن أبنائها ، الأشياء تتداعى ، ... الصوت ... إلخ[1] .

وبشكل عام .. هناك عدد من الأسباب التى تكمن وراء تناول البيئات المحلية ويمكن ذكر أبرزها فيما يلى :

١ – يمكن وضع الإخلاص بإطاره العريض سببًا عريضًا ، عامًا ، لدفع الأبناء إلى تناول بيئاتهم المحليّة كما سبق التبيين .

٢ – إن تناول البيئات المحليّة يشكّل أرضيّة لابدّ منها لرواية السيرة الذاتيّة التى تتفرد بفصل خاصّ ، فالكاتب فى السيرة الذاتية يريد إطلاع الآخرين على مجمل الظروف التى احتضنت ولادته ونشأته وساهمت فى تكوينه .

٣ – يشكّل الحنين إلى الأمكنة المرتبطة بالطفولة والنشأة دافعًا قويًا وراء تناولها ، عندما تطول فترة غياب الكاتب عن هذه الأمكنة ، وخصوصاً إذا كان الغياب نفيًا أو هرباً من الظلم السياسى ، أو هجرة اضطرارية ، بسبب البحث عن وسائل العيش الكريم .

٤ – تضم البيئات المحليّة مادّة حكائية خامًا ، تدفع الروائيين لمعالجتها واستثمارها من الناحية الفنيّة .

٥ – هناك ما يحاوله بعض الأبناء من اللجوء إلى صيغ فضائحية ، لتوجيه نوع من الصفع ، لا يغيب عنه دافع الانتقام ، إلى تلك البيئات المعزولة الغارقة فى التخلّف ، وتحميلها كل الأوزار ، بما فى ذلك أوزار الكاتب نفسه ، الذى يمكن أن يشكّل عمله الفضائحى ادّعاء انتفاخيًا ببراءته من دنس بيئته التى ، نفذ بجلده منها ، على غرار المتنبّى فى بيتيه المشهورين اللذين يعلن فيها افتراقه النوعى عن النسق السائد فى بيئته :

– وما أنا منهم بالعيش فيهم ... ولكن معدن الذهب الرغام

– وهكذا كنت فى أهلى وفى وطنى ... إن النفيس غريب أينما كانا

---

(١) الأشياء تتداعى – غينوا أتشيبى Chinua Achebe – ت أحمد خليفة – مؤسسة الأبحاث العربية – ط (١) – بدون تاريخ .

الصوت – غابرييل أوكارا – Gabriel Okara – ت . نزار مروّة – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت ط (١) ١٩٨٣ .

ويمثّل هذه الحالة الانتقامية من بيئة المولد والنشأة في الثقافة الأوربيّة مسرحية « زيارة السيّدة العجوز » للسويسرى فريدريك دورينمات Fridrrik Dorenmat ، وإلى حدّ ما فى الثقافة العربية « يوميات نائب في الأرياف » لتوفيق الحكيم الذى لم يترك مذمّة دون إلصاقها بالفلاحين ، وقريباً من ذلك فـي الثـقـافة المماثلة للثقافة العربية عملا سلمان رشدى « أطفال منتصف الليل » و « العار » بوصف الأوّل يتناول المحليّة الهندية ، والثانى المحليّة الباكستانية .

مع ملاحظة أنّ تناول البيئات المحليّة لا يقتصر على أبناء البيئات أنفسهم بل يمكن أن يحدث العكس ، « فرباعية الإسكندرية » كتبها الإنكليزى لورنس داريل Lawrence Darel ، وتناولت اللبنانية حنان الشيخ البيئة المحليّة في بلدان الخليج العربى فى « مسك الغزال » وكتبت الأمريكية بيرل باكPearl S. Buck رواية « الأرض الطيبة » عن المحليّة الصينيّة ، بالإضافة إلى أنّ دوافع الكتاب من أبناء البيئات المحليّة لتناول بيئاتهم ، ليست واحدة لدى الجميع ، وهى لاتشمل جميع الدوافع بالطبع ، فهناك ما لا يحصى من الدوافع ذات الطابع الشخصى الخالص التى تكمن وراء تناول البيئة وكيفياته المختلفة .

وبشكل عام ..

يستثير التفات الروائيين إلى البيئة المحليّة عدداً من النقاط التى يمكن ذكرها فيما يلى :

أولاً : المحليّة وحدها

المحليّة بوصفها مفهوماً أو مصطلحاً مقترحاً ، للدلالة على مايتوخاه البحث منها ، تبدو عصيّة على الضبط ، بسبب قابلية المدى الذى تحيل إليه للامتداد والانحسار على حدّ سواء . فالمحليّة يمكن الذهاب إلى قصرها على قرية أو حيّ يشغل مساحة ضيقّة ، ويمكن الذهاب بالمقابل إلى جعلها تشمل الدولة أو المنطقة الأوسع التى تقع فيها الدولة ، وانطلاقاً من واقع الروايات التى يحاول البحث وسمها بالمحلية ، وليس انطلاقًا من المعنى المعجمى أو الاصطلاحى يمكن قصر البيئة المحلية على بقعة جغرافية واحدة ، محكومة بعادات ونظم قيمية ، لاتصل فيها درجة المشابهة أو التوازى مع البيئات الأخرى إلى حدود التطابق ، فتتجاوز ، جغرافيًا ، حدود القرية والمنطقة الإدارية ، وتضيق فى الجغرافية العربية غالبًا عن حدود الدولة ، فسورية على سبيل المثال ، ومن خلال الرواية ، تضمّ عدداً من البيئات ، وليس بيئة واحدة ، فالبادية والمدن الداخلية ، والسهول فى حوران ، والساحل ، لاتشكّل جميعها بيئة واحدة بينما يمكن الذهاب ، انطلاقًا من الروايات التى تناولت هذه البيئات ، إلى عدّ كلّ منها بيئة محليّة ، بوصفها محكوم بقدر من التجانس الاجتماعى والوحدة الجغرافية .

والبيئة ليست المكان والجغرافية فقط إنها على لسان إحدى شخصيات مدن الملح : **البيئة ليست مجرد مكان ، إنها عقل وسلوك**[1] . وينفى لوكاتش ، الارتباط الذى يحاول بعضهم إثباته بين البيئة والدولة ، وخصوصاً ، بالمعنى القانونى ، الحقوقى ، الذى يفرض على كتلة من الناس شعور الطاعة والالتفاف حول سلطة زعيم[2] . ولذلك لايجوز ارتباط المحلية بالطابع الإقليمى لهذه الدولة أو تلك ، فالدولة الواحدة – حتى لو كانت دولة صغيرة بجميع المقاييس تضمّ أحياناً عدداً من البيئات المحليّة ، وأحياناً ينضوى عدد من الدول الصغيرة فى خانة البيئة الواحدة ، وخصوصاً إذا كان مكان التطلّع يقع بعيداً عن المكان المعنى بالتناول ، كبلدان الخليج العربى التى يذهب كثيرون إلى جعلها بيئة واحدة وبلدان أمريكا الوسطى واللاتينية التى بدت فى أعمال روائيّى تلك البلدان بيئة واحدة وخصوصاً فى أعمال ماركيز وأستورياس Gabriel Garcia Marquez M. A. Astori-ass ومن المرجّح أنّ الغربيين يعمّمون محليّة رواية عربية ماعلى مجمل المحليات العربيّة .. وهلّم جراً .

وعلى هذا الأساس لابدّ من توفّر حدّ أدنى من التجانس الذى يشمل الجغرافية والكتلة الاجتماعية الكبرى ، ولهجتها وعاداتها وتقاليدها ، ومانشتهر به من مناقب ومثالب على حدّ سواء ، لتصير البيئة بيئة محليّة واحدة ، وهذا ما ستعمل على استيضاحه الفقرات المتبقّية .

ثانياً : المحليّات العربية

إن نفى ارتباط الطابع المحلّى بالجغرافية الإقليمية لكل دولة عربية ، يقود إلى نفى السمة العربية بوصفها سمة محليّة – عن الروايات المكتوبة بالعربية ويطرح بالتالى إمكانيّة تقسيم روايات كلّ دولة ، ونسبتها إلى عدد من المحليّات فى حال اهتمت هذه الروايات بالقضايا المحليّة كالمثال السورى الذى سبق طرحه ، مع ملاحظة أنّ البيئة السورية الواحدة قابلة للانقسام بدورها إلى عدد من المحليّات الأضيق ، والسير بهذا الاتجاه التضييقى لايقود إلى شىء . فالخصوصيّة التى تجعل الفرق واضحاً بين مدينة سورية داخليّة وأخرى ، لايلغى إمكانيّة انضواء المدينتين فى حيّز محلىّ واحد . وبالمقابل .. فإن توسيع المجال الذى تشغله السمة ، يؤدّى أيضاً إلى الانفلات ، والتمنّع عن إمكانية الضبط المفهومى . فالزعم بوجود محليّة متجانسة على النطاق السورى ، يقود إلى الزعم بوجودها على النطاق العربى ثم القارّى .. وهلّم جراً .. وهذا مالا يتفّق مع أية دلالة تحيل إليها

---

(١) – مدن الملح – تقاسيم الليل والنهار – عبد الرحمن منيف – مطبعة العلم – دمشق ط (٢) ١٩٨٩ ص ٥٧٤

(٢) دراسات فى الواقعية – جورج لوكاتش Georg Lukacs – ت . د . نايف بلوز – وزارة الثقافة – دمشق ط (٢) ١٩٧٢ – ص ٤٦ .

كلمة « المحلية » ، مهما بولغ فى تضخيم عوامل التجانس والتوحيد وخصوصاً ، أنّ مايتم بحثه ، لايبحث فى إطار السياسة والتنظير ، بل يبحث فقط فى إطار الفنّ الروائى .

إن وجودنا فى سورية ، ومعرفتنا التى يفترض أنها مميّزة بنتاجها الروائى تتيح لنا شيئاً من الثقة فى التفريق بين بيئة وبيئة ، وبالتالى إمكنيةنسبة الروايات إلى بيئاتها ومواقعها المحليّة المختلفة ، والأمر نفسه ينطبق على لبنان وقليلاً ، على الأردن الذى يمكن الذهاب إلى توزيع بيئاته بين البادية والريف والمدن ، ولكنّ الأمر يصبح أكثر صعوبة حين نذهب إلى موريتانية أو اليمن أو إحدى دول الخليج ، حيث تضمر الفروق بين البيئات التى يحتمل وجودها فى تلك الدول . والسبب لا يتعلّق فقط بنقص معلوماتنا التى يجب أن تكون غير ناقصة حول البلدان العربية الشقيقة ، بل يتعدّاه إلى خلوّ هذه البلدان أو افتقارها فى الحدّ الأدنى إلى روايات ذات طابع محلى ، يمكن الانطلاق منها للذهاب إلى طرح المحليّة بوصفها عنصراً رئيساً من عناصر الإغراء السردى الذى شكّل لجوء الكتاب إليه نوعاً من الظاهرة ، أو كان تواتر اللجوء إليه قاسماً مشتركاً لعدد لافت من الروايات العربية ، فلبنان والعراق مثلاً يضمّ كلٌّ منهما عدداً من البيئات ، ولكننا لا نمتلك روايات من هذين البلدين تدعم ما نذهب إليه بهذا الشأن ، وبلدان المغرب العربى تضمّ رواياتها المكتوبة بالعربية بيئات محليّة ، لكنّ هذه البيئات الروائية ، تبدو من وجهة نظر القارئ فى المشرق العربى بيئة واحدة ، ولذلك لايبقى لدينا إلاّ روايات سوريّة ومصرية وسودانية ذات طابع محلّى بصورة شبه مثالية. دون أن نعدم وجود ملامح معمقة أحياناً ، وشديدة الدلالة أحياناً للبيئات المحليّة فى بقية أقطار الوطن العربى كبلدان الخليج والمغرب ، ولكن هذه الملامح أتت عرضاً ، داخل السيرورات الأخرى بحيث لايشكّل وجودها ملمحاً مركزياً للرواية من جانب ، ولايسهم فى شدّ القارئ وصنع الجمال السردى من جانب آخر . « كأغنية الماء والنار » التى تعرض جوانب من الحياة أحد الأحياء الغارقة فى الفقر على هامش إحدى المدن الخليجية ، وكيفيّة افتعال حريق يلتهم الحيّ بكامله ، من أجل أن تستطيع العاهرة مالكة الأرض التى أقيم الحيّ فوقها ، بيع الأرض وجنى أرباحاً خيالية [١] . أو رواية « الضلع » التى تعرض جوانب من البؤس الاجتماعى الفظيع فى المغرب ، حيث تضطر ربّة البيت إلى ممارسة البغاء من أجل إعالة أسرتها ، وتسهب الرواية فى استعراض ما يؤدّي إليه من تمزّقات حادّة يعيشها الأصغر سناً « الابن أو الحفيد » وخاصّة أنّ التى تمارس البغاء وتستقبل الزبائن فى بيتها ، تحتل موقعاً محترماً ، أو بالأحرى « مقدساً » داخل الأسرة ، كالأمّ أو الجدّة فى الحالة التى تعرضها الرواية[٢] .

(١) أغنية الماء والنار – عبد الله خليفة – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط (١) ١٩٨٨ .

(٢) الضلع والجزيرة – الميلودى شغموم – دار الحقائق – بيروت – ط (١) ١٩٨٠ .

ثالثاً : المحلية بين الداخل والخارج

لا يعنى التناول الخارجى هنا ، أن يكون الروائى الذى يتناول العناصر المحلِّية منتمياً بالمولد والجنسية والتكوين الثقافى ، إلى خارج البيئة التى يحكى عنها ، فمن الممكن أن يحصل العكس ، أى أن يتم التناول الخارجى لبيئة ما ، بواسطة أحد أبنائها الذى يقيم مسافة – هى مسافة استعلاء غالباً – بينه وبين المادّة التى يتناولها ، ويندر بالمقابل أن يحقق التناول الداخلى للبيئة المحليّة النجاح المفترض ، إذا تمّ التناول بواسطة روائى غريب . مع ضرورة الإشارة بهذا الصدد إلى نسبيّة مفهوم الغربة ، التى تتراوح حدودها بين الغربة عن البيئة داخل البلد الواحد ، والغربة على المستوى العربى أو العالمى . والإشارة واجبة أيضاً إلى أنّ ما ذكره جيرار جينيت Gerard Gen-ette بشأن أشكال التبئير كالرؤية من الداخل أو التبئير الداخلى أو الخارجى ، أو التبئير فى درجة الصفر[1] ، يختلف عمّا تضمنه الروايات العربية التى تناولت ملامح محليّة . حيث يخرج ما فى هذه الروايات من البعد الشكلى أو التقنى الذى عنى به جينيت ، إلى حالة تتصل بالسياسة أو الموقف الفلسفى من العالم والأشياء فى الرواية العربية . فالرؤية الخارجية فى إطار ما نتحدث عنه هنا هى رؤية عدوانية غالباً مهما كان لبوسها ، كرؤية « سبت شمران » التى اقتصرت على « **أيام حجرية فى سهول حجرية تمتدّ مئات الكيلومترات** »[2] ولم يكن فيها سوى « **ماعز ورعاة ، وأقاع تزحف باحثة عن نسمة رطبة ، وأضواء لم تشعل بعد** »[3] . وزوجة المطاوع التى بقيت عذراء بعد زراجها بأعوام ، وقطع يد السارق فى « نجران تحت الصفر »[4] . ووضع « عقيدة السكرّ » على الفخذين فى « مسك الغزال »[5] . والعدوانية تصطبغ بالصداقة الظاهرية الراشحة بالإشفاق فى بعض الأحيان ، كالحديث عن « الخيرية » وإطعام الآخرين ، وأوضاع الفلاحين غير المسيحين فى « بقايا صور » التى رشح المقطع الخاص بتناولها باشمئزاز المؤلف « الراقى » وقرفه من عادات لم ير منها سوى ارتباطها بمطلقية التخلّف رغم أنها ساهمت فى إطعامه وإطعام ذويه أيّام اشتداد الجوع « **ولقد آثرنا البقاء مكاننا . تشبثنا به وازددنا التصاقاً بالجدار وتمسك بالصحنين . ولو وجدت السبيل إلى الهرب لفعلت . عفت فكرة الأكل من الهريسة ، ولم يعد اللحم مثيراً لشهيتى برغم الحرمان والجوع .. لفتّ أختى إلى رجل يضع اللحم فى تكّة سرواله . مطّ الرجل طرف السروال إلى أعلى وصرّ قطعة اللحم فيه وأردجه .**

(١) نقلاً عن – تحليل الخطاب الروائى – سعيد يقطين – المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء – بيروت ط (١) ١٩٨٩ – ص ٣١١ .

(٢) برارى الحمّى – إبراهيم نصر الله – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت ط (١) ١٩٨٥ – ص ٢١ .

(٣) نفسه ص ٣٨ .

(٤) نجران تحت الصفر – يحيى يخلف – دار الآداب – بيروت ط (٣) ١٩٨٠ – ص ٨ وما بعدها .

(٥) مسك الغزال – حنان الشيخ – دار الآداب – بيروت ط (١) ١٩٨٨ – ص ١٠ .

– واشيخى اشتغل النهب . وسمعت قهقهة مجذوب من طرف المزار :

– يا خضر الأخضر ..

.. كان منظر الآكلين وهم يمسكون بالعظام ، ينهشون اللحم ، أو يخفونه فى عبابهم وجيوبهم ويغرفون من الهريسة بأيديهم ذات الأظافر الطويلة القذرة ، أو بالملاعق الخشبيّة ، رهيبًا بالنسبة إلينا ، وكانت الزمجرات والهمسات من حولنا ، وحركات المجذوبين والمجانين وكل صنوف المشرّدين والمتسولين الذين علموا بالخيرية وهرعوا إليها ، مثيرة ومخيفة بقدر ما هى مقززة ، لأنها غيرمألوفة منا . كنا غرباء حقاً . وقد قصصنا كل شيء على والدتنا ، فدعت الله أن يحمينا ، ويجنبنا هذه الوقفة مرّة أخرى ، لكننا عدنا فوقفناها .. صار التزاحم ، كغيرنا ، على قطعة من لحم ومغرفة من هريسة ، شيئاً من طبيعة حياتنا هنا فى هذه القرية الفقيرة »[1] . لايبتغى إدراج هذه المقاطع من الوصف الطويل الذى خصصه الكاتب لذهابه مع أخته إلى « الخيرية » نفى صفة التخلّف عمّا تمّ وصفه ، وإنما يرمى إلى تبيان نمطٍ خارجى مصطبغ بقدر من العدائية المغلّقة بالتفهّم والإشفاق ، على خلاف تناول واحد من أبناء البيئة التى تضمّ مثل هذه العادات للعادة نفسها ، كما فى « مفترق المطر » التى يتناول فيها مؤلّفها انتظار الناس عاماً كاملاً أكل « الهريسة » فى «عيد البربارة »[2] ، أو تناول حنا مينا نفسه لعادات الفقراء المسيحيين فى «المستنقع » وذلك كله يقودنا إلى تمييز أربعة أنماط للتعامل مع البيئة المحليّة ، انطلاقًا من العلاقة بين دواخل البيئات وخارجها :

(أ) التناول الداخلى المتعاطف :

وهو التناول الأكثر شيوعًا فى الرواية العربية ، وفيه يبلغ التصاق الكاتب مع بيئته حدّه الأقصى ، فيأتى التناول على درجة كبيرة من الحميميّة والحرارة ، خاصّة إذا ترافق ذلك بالنأى الإلزامى عن المكان ، كالهجرة الطويلة أو السجن أو النفى ، فيكون التناول فى هذه الحالة متفجّراً بالعواطف والحنين المضنى الذى وجد تعبيره الأمثل فى الأدب العربى الحديث من خلال الشعر المهجرى « نسيب عريضة بشكل خاص » بالإضافة إلى بعض قصص جبران خليل جبران التى تناول فيها حكايا من جبال لبنان « كالأرواح المتمردّة » .

هناك أعمال للطيّب صالح كتبها ، أو ربّما فكّر فى كتابتها أثناء دراسته الطويلة فى بريطانيا « كبندر شاه » و « مريود » و « دومة ود حامد » بالإضافة إلى روايته المعروفة « موسم الهجرة إلى

(١) بقايا صور – حنا مينه – دار الآداب – ط (٣) ١٩٨١ – الصفحات – ٢٥٢ – ٢٥٣ – ٢٥٤ – ٢٥٥ .

(٢) مفترق المطر – يوسف أحمد المحمود – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط (١) ١٩٨٢ – ص ٣١٥ .

الشمال ، التى ضمّت كثيراً من العناصر المحليّة السودانية ، التى لاقى وجودها وتناولها استحساناً كبيراً لدى النقّاد والقراء ، ممّا يدفعنا إلى الافتراض ، بأنّ هذا الاستحسان كان فى طليعة دوافعه إلى تعميق اتّجاه التناول المحلّى فى أعماله التالية التى لم تلاق ما لاقتة « موسم الهجرة إلى الشمال » لعدد من الأسباب التى سيأتى ذكرها لاحقاً .

وهناك أيضًا ماجاء ذكره فى ثنايا الجزأين الأول والثانى من خماسية « مدن الملح » حول أوضاع الجزيرة العربية قبل اكتشاف النفط ، وقد كتب عبد الرحمن منيف الخماسية وهو خارج المنطقة المعنيّة بالتناول . وهناك أيضًا ما حاوله سليم بركات وهو خارج سورية من تناول بيئة الجزيرة السورية فى عمليه « هاته عاليًا هات النفير إلى آخره » و « الجندى الحديدى » ، وجاء العملان خليطاً من السيرة الذاتية والحكايا والأوضاع المحليّة فى القامشلى وعامودا وضواحيهما .

وإلى جانب المحليّات التى تناولها أبناؤها وهم بعيدون عنها، هناك روايات تناول فيها كتابها بيئاتهم دون أن يغادروها ، بحيث يتضاءل عنصر الحنين ويحلّ محلّه نوع مبهم من الإحساس بجدوى استثمار المادة المحليّة وما تضمه من مادّة حكائية خام لم يعالجها أحد من قبل ، والإيمان أيضا بضرورة ربط منطقتهم بالعالم ، من خلال إيصال الجوانب غير المعروفة من بيئتهم إلى الثقافات الأخرى . وهذا لا يعنى أن تكون عملية الربط هى وحدها المقصودة بتناول المحليّات ، فنجد بعض التجارب الروائية التى انطلقت فكرتها الأساسيّة من رغبة كتابها فى تسجيل الملامح الكبرى لمنطقتهم ، سواء كانت معروفة أو غير معروفة ، فى المناطق الأخرى « كالطاحونة السوداء » لبندر عبد الحميد ، و « الضباع » لإبراهيم الخليل ، و « مفترق المطر » لأحمد يوسف المحمود ، فبندر عبد الحميد ، لم يكتب من الروايات سوى « الطاحونة السوداء » على حد علمى ، وجاءت الرواية كأنها أداء لواجب رغب الكاتب طويلاً فى أدائه . وعندما لجأ شاعر إلى الجنس الروائى لتسجيل البيئيّة الأكثر تأثيراً فى أعماقه أو التى يراها أكثر انسجامًا مع التشكيل الفنّى ، كما فى حالتى سليم بركات وبندر عبد الحميد . فإن الشاعر – الروائى يصيب غايتين معاً :

الأولى : تسجيل مايراه مناسبًا من إطاره البيئى ، من النواحى الاجتماعية والطبيعية والسياحية والتاريخيّة .. إلخ .

والثانية : تجريب حظّه فى كتابة الرواية ، وحسم شيء من التردد الذى يقوم عادة باتّجاه التجريب ، فقلّما نجد كاتباً معروفاً فى مجال ما ، يكتفى بكتابة الجنس الفنى الذى اشتهر بكتابته ، بل تمتدّ التجربة إلى المناحى الأخرى ، بغضّ النظر عن تقويم التجربة ، نجاحاً أو إخفاقًا ، فتأتى الرواية فى هذه الحالة تلبية لهاجس التجريب الفنّى ، من جانب ، وتدويناً لعدد من الأمور التى

لايستوعبها بكلّيتها سوى الشكل الروائى من جانب آخر . فالرسّامون على سبيل المثال ، يتناولون جوانب كثيرة من محليّاتهم ، ولكنّ اللوحة لاتستطيع موضوعياً أن تقدّم الشمول والتنوع والغزارة التى تقدّمها الرواية ، والأمر نفسه ينطبق على فنون القول الأخرى ، التى يمنعها حجمها المحدود غالباً ، وقضاياها التقنيّة من قول ، كل شيء ، بالكفاءة التى تستطيعها الرواية .

فى هذا النمط من التعامل ، تتقلّص مساحة العيوب والعاهات المحليّة ، دون أن ينعدم وجودها كليًا ، كما فى ، الضباع ، و ، مفترق المطر ، و ، مالك الحزين ، وحين يتم تناول العيوب ، يتم تناولها بقدر ملحوظ من التفهّم والتعاطف المشوب بالتسويغ ، وتلمّس الأعذار ، والاستفاضة فى تقديم الشروح والملابسات الظرفية ، كما فى تصوير ، وداى العيون ، فى الجزء الأول من ، مدن الملح ، حيث يلجأ الرجال إلى إطلاق النار احتفاء بقدوم مولود [(١)] ، ولاتعدم فى هذا النمط أيضًا وجود القسوة والصرامة ، والابتعاد عن المهاودة فى تناول ما يراه الكتّاب سلبًا من ملامح بيئاتهم ، قاصدين من خلال ذلك محاربة ما يرونه ضلالاً وتخلّفاً وما شابه ذلك . كما فى ، نهاية الأمس ، لعبد الحميد بن هدوقة ، التى ينتقد فيها عدداً من علاقات الفلاحين برجال الدين وبقايا الإقطاع[(٢)] .

(ب) التناول الخارجى المتعاطف

فى هذا الإطار يشمل ، الخارجى ، جميع مايقع خارج البيئة المحليّة المعنيّة بالتناول ، حتى لو كان موقع التناول شديد القرب من الموقع الذى يتمّ تناوله كما فى ، المذنبون ، التى تناولت ملامح من منطقة حوران ، وكتبها فارس زرزور من دمشق القريبة جداً من حوران كما هو معروف . ويشتمل الخارجى أيضًا تلك الرؤيا الموغلة فى البعد بمعنييه الجغرافى والثقافى ، وتتمثل بأدب الرحلات بصورة مثالية ، إذ يعمد الكاتب الغريب الرحّالة ، إلى تسجيل انطباعاته عن المناطق التى يزورها ، وخصوصًا عندما يتعلّق الأمر بعادات وظواهر غريبة عن بيئته فى المنحيين الطبيعى الجغرافى والاجتماعى .

لم تتناول الرواية العربية المعاصرة المحليّات التى تخرج عن النطاق العربى جغرافياً وثقافياً إلاّ من خلال المرور العابر والعرضى على بعض ما تنسب الرواية رؤيته لإحدى شخصيّاتها كما فى ، قصة حب مجوسية ، وبعض مقاطع ، مدن الملح ، و ، سباق المسافات الطويلة ، لعبد الرحمن منيف ، التى تناول فى الأخيرة ملامح من المحليّات الإيرانية ، وما يمنع التوقف عند هذه الرواية

(١) مدن الملح – التيه – عبد الرحمن منيف – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط (١) ١٩٨٤ ص ٢٢ .

(٢) نهاية الأمس – عبد الحميد بن هدوقة – مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله – تونس – ط (٣) ١٩٨٩

تكريسها للقضايا السياسيّة الكبرى أولاً ، وتناولها لمجتمع قريب من المجتمعات العربية ، جغرافيًا من خلال انضواء إيران مع المنطقة العربية تحت إقليم جغرافى ومناخى واحد ، وثقافيًا من خلال انضواء الموقعين فى الإطار العريض للإسلام ، والموقف شبه الموحد من الاستعمار الغربى وثقافته ثانياً . وبالمقابل نجد وفرة نسبيّة للأمثلة التى تناولت بيئات مجاورة داخل النطاق العربى ، كتناول أبناء المدن للأرياف المجاورة ، كما فى « المذنبون » و « الحفاة وخفى حنين » لفارس زرزور ، و « ملح الأرض » لصلاح دهنى ، و « بقايا صور » لحنّا مينه ، و « الجبل » لفتحى غانم و « زنوج وبدر وفلاحون » لغالب هلسا ، على سبيل المثال . وتناول البيئات المدينية من وجهة نظر أبناء الريف ، « كحبيبتى ياحبّ التوت » لأحمد داود ، و « دمشق الجميلة » لأحمد يوسف داود ، وإلى حدّ ما « ألف ليلة وليلتان » لهانى الراهب . ويساق فى هذا الإطار تناول أبناء بلد عربى لبعض العناصر المحليّة فى بلدان أخرى ، كما فى « مسك الغزال » لحنان الشيخ اللبنانية ، وحديثها عن بلاد الخليج ، حيث يمتزج فى روايتها التعامل المتعاطف مع غير المتعاطف ، كامتزاج حبّ الهيل ورائحة القهوة والقمر الصحراوى الكبير ، بلون النيكوتين الأصفر لأصابع أقدام الرجال الذين يرتدون « الدشداشات » ويرمون لـ « سهى » شيئاً تستر به وجهها وشعرها [1] .

يندر فى هذا النمط من التعامل أن يتم تناول قضايا جوهرية وعميقة تنبع من صميم البيئة وتستطيع أن تعكس ما يمكن أن يسمى « روح المكان » وإنما يتّسم التعامل بقدر ملحوظ من السطحيّة والقفز فوق التفاصيل ، والاحتفال أحياناً بالمشاهد البصرية ، كما فى « فساد الأمكنة » المفعمة بجماليات المشاهد الرحبة . أو تقديم بعض المقاطع الحوارية باللهجة المحليّة ، كما فى المقاطع التى أجراها عبد الرحمن منيف فى « مدن الملح » على ألسنة الشخصيّات الشاميّة واللبنانية والمصرية[2] . أو الاقتصار على إبراز ملمح واحد على حساب الملامح الأخرى ، كما فى « الحفاة وخفى حنين » و « المذنبون » لفارس زرزور الذى سعى فى العملين اللذين تدور أحداثها فى منطقة حوران ، إلى قصر التعاطف على إظهار مدى مايعانيه أهل المنطقة من فقر وحرمان وتخلّف على جميع المستويات بحيث يشكّل ذلك ، ربّما فقط من وجهة نظر الكاب – نوعاً من التحريض على القيام بعمل « سياسى » ثورى ينهى تلك الأوضاع البائسة إلى الأبد . وهذا مايشى بأن الكاتب يحمّل روايتيه رسالة أيديولوجية ما ، معتمداً على تناول الجوانب الأكثر بؤساً وقهراً ، ليس فى الحياة السورية فقط ، وإنّما فى الحياة الإنسانية ، وجعل ذلك يجرى فى حوران . وهذا بدوره يجعل التناول محكوماً برؤية أحادية الجانب ، وينفى عنه إمكانيّة النفاذ إلى صميم الروح المحليّة ، إذ من

---

(١) مسك الغزال – حنان الشيخ – ص – ٣٠ .

(٢) مدن الملح – عبد الرحمن منيف – والأمثلة تنتشر على كبير من صفحات الأجزاء الخمسة .

غير الممكن ، على سبيل المثال ، أن تكون الحياة في حوران مجرّد نواح وعويل وعاهات خلقيّة وجسديّة ونفسيّة لاحصر لها ، كالعرج والعمى والبله الخلقي ، والتخلّف العقلي ، والجانب الوحيد الذي تركه الكاتب يعيش في البحبوحة والضوء ، هو ذلك الوحش الغريب « الإقطاعي » المستأثر بكل شيء ، والقادم من خارج المكان[1] .

وإلى جانب ذلك .. ينهض نوع من التعاطف النابع من الإدهاش الذي تقدّمه بعض البيئات ذات الخصوصيّة الجغرافية ، والبشرية ، كالصحراء المصرية في « فساد الأمكنة » التي يقدّم فيها الكاتب اندهاشه بواسطة عيني نيكولا ، الروسي الغريب عن المكان غربة مطلقة ، إمعاناً في رفع مستوى الإدهاش ، وجعله في مستوى خاصّ رفيع من الصدم الذي ينتهي آخر المطاف إلى جعل نيكولا أسير الصحراء – المكان إلى آخر حياته . واستقدام عيون الغرباء لرؤية « المكان المحلّي » ، والحكم عليه ، حالة تشمل عدداً من الروايات التي تتناول شئوناً محليّة ، كلّياً أو جزئيًا ، فعبد الرحمن منيف يجري كثيراً من الأحكام والأوصاف والتعليقات على ألسنة شخصيات غربيّة ، أمريكية وإنكليزية ، في « مدن الملح » ويدور كل شيء في « سباق المسافات الطويلة » من خلال عيني الإنكليز « ماكدونالد » . وفي « براري الحمّى » نجد مجموعة من الخبراء الإيطاليين المندهشين بالجماليات الآسرة للصحراء ، ولكنهم يتحولّون بعد مسافة في العناء إلى صرعى رغبتهم الجنونية بمضاجعة إناث الحيوانات[2] ، وحتى « الطاحونة السوداء » هذه الرواية الصغيرة تقدّم رؤية عابرة للقرية من خلال عيني سائح أجنبي يعبر قربها بالقطار ، ولم يكلّف نفسه حتى عناء التطلّع بالمنظار ، أو محاولة التقاط صورة عابرة على غرار ما يفعله السائحون[3] .

إن استقدام الغرباء بهذه الطريقة يحقق للكاتب غايتين :

الأولى : تأكيد خصوصيّة البيئة وفرادتها وانعزالها عن العالم .

والثانية : محاولة رصد موقف العالم المتحضّر من هذه البيئات الغارقة في سباتها وانعزالها . وكأنّ ذلك اعتراف صريح بمشروعيّة الأحكام الدامغة التي يطلقها علينا الأوربيّون . واعتراف ثانٍ بمصداقيتها ، واعتراف ثالث بأنّ العالم يتمركز في الغرب ، فقط في الغرب ، وحين تستطيع البيئة انتزاع استحسان أحد الغربيين لشأن ما ، فذلك يأتي بمثابة اعتراف مضمر من جانب الكاتب ، بدونيتنا تجاه الغرب وسعينا الدائب إلى التتلمذ على يديه ، وحين نفلح بنيل إعجابه ، حتى بما لايستحقّ الإعجاب ، فعلينا أن نبتهج ونشعر بالفخر والامتنان .

(١) المذنبون – فارس زرزور – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط (١) ١٩٧٤ – ص ١٣ وما بعدها .

(٢) براري الحمّى – إبراهيم نصر الله – ص ١٠٤ .

(٣) الطاحونة السوداء – بندر عبد الحميد – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط (١) ١٩٨٤ – ص ٩ .

وفى جميع الأحوال ... لايرقى التعامل الخارجي منع المحليّات إلى مستويات التعامل الداخلى من زاوية القدرة على التفهّم العميق ، والاستجابة العاطفية لخصائص المكان ، وإشاعة النكهة الخاصّة التى تتمتّع بها بعض البيئات ، فالريف المصرى فى أعمال عبد الحكيم قاسم « الأخت لأب » و « المهدى » يختلف جذريًا عنه فى « الجبل » لفتحى غانم ابن القارة ، الذى يتحدث عن بعض الشئون الريفية فى هذه الرواية وكأنه قادم من كوكب آخر . والبادية السوريّة القريبة من مدينة الرقة فى « البحث عن سماوات جديدة » لياسين عبد اللطيف ، و « الضباع » لإبراهيم الخليل تختلف جذريا عنها فى الأعمال التى لم تستطع أعماله أن تخفى استعلاء كتّابها واستهجان ما يعيشه أنصاف البدو « الشوايا » فى المنطقة رغم التعاطف الظاهرى الذى تبديه هذه الأعمال .

(ج) التناول الداخلى غير المتعاطف

هذا النمط من التعامل يمكن ردّه إلى الشعور بالدونية الشاملة تجاه « الآخرين المتقدّمين » ممّا يدفع الكاتب الذى يرى نفسه « متقدّما » – ربّما لمجردّ أنه كاتب – إلى تقديم الجوانب الأكثر قتامةً من بيئته . فيأتى التقديم بمثابة إعلان براءة ممّا أحاطه به القدر ، ومقدّمة لابدّ منها ليقبله الآخرون المتقدّمون . وربما كان الكتاب المغاربة الذين يكتبون بالفرنسية المثال الأبرز لهذا النمط من التعامل .

لايجوز حصر هذا النمط بالشعور بالدونيّة ، بل يمكن أن يرتدّ أيضًا إلى موقف نقيض من الناحية السياسيّة ، حيث يحمّل بعض الكتّاب أبناء المناطق المتخلّفة قدراً كبيراً من أسباب التخلّف لأبناء المنطقة نفسها ، وينوطون بهم بالتالى مسئوليّة الهدم والتدمير لجملة المنظومات المعرفية والقيمية والعلائقية القائمة فى المنطقة ، بوصف الهدم مقدّمة لابدّ منها لأية عمليّة بناء ، فينطلق العدوانى « غير المتعاطف » لابن المنطقة مع منطقته من شعور عال بالمسؤلية وضرورة المشاركة الفعلية فى عمليّة التطوير التى تبدأ بهدم ما هو قائم . ويحدث فى أعمال فنيّة كثيرة أن يحتل الهدم جلّ المساحة التى تشملها رؤيا الكاتب ، وينحسر فى معظم الأحيان هدف البناء ، أو الإشارة إلى ضرورته ، إلى مايمكن استخلاصه من خلال التفاعل أو الاستغراق المتبادل بين القارئ والكاتب فى مواكبة السيرورة القاسية للسيئات المولودة سيئات سابقة ، والتى تولّد بدورها سيّئات لاحقة ، وهلم جراً ، فيتحصّل – على سبيل الاحتمال والتغليب ، وليس على سبيل الحتمية – فى ذهن المتلقّى شعور بالسخط على مااطّلع عليه من أمور سيّئة تستحقّ البتر ، وخاصّة أن الذى يدعو لبترها ، واحد من أبنائها أو من ضحاياها الذين يعرفون مواطن الداء وبواطنه بدقّة لايستطيعها الآخرون .

وفى هذا الإطار تندرج أعمال روائية كثيرة ، يضيق بيها استغراقها فى « المحلية » رغم لجوئها المتكررّ إلى تغميس نفسها ببعض النكهات ذات الطابع المحلّى ، كبعض التعابير الشائعة التى لجأ إليها حنا مينه فى « الثلج يأتى من النافذة » حلال على بيضك .. « سد » بوزك .. إلخ »[1]. بقصد الإيحاء بقوّة الواقع ومصداقيته ، أو بعض الوقائع التى انتقاها عبد الله سعيد فى « اختيار الحواس » وتساقطت إليه على شكل إشاعات أو مبالغات فضائحيّة ، بنى عليها رؤية شائهة وشديدة القتامة لمنطقته وللعالم ، كاغتصاب العم « موريس » لابنة أخيه وإجهاضها بطريقة وحشيّة بدائية[2] ، ومع الإشارة إلى أنّ هاتين الروايتين تلتزمان سيرورات تخرج عن النطاق المحلىّ .

ويبرز هذا النمط من التعامل أيضاً من خلال ما تتركه الظروف الطارئة من تأثيرات لاحصر لها على سلوك أبناء منطقة ما ، كالحرب الأهلية اللبنانية فى « الأوباش » لأحمد يوسف داود ، وحرب عام ثلاثة وسبعين وتسعمئة وألف بين مصر وإسرائيل فى « الحرب فى برّ مصر » ليوسف القعيد ، وما أدّى إليه ذلك من محاولات فظيعة مارسها المتنفذون « الاقتصاديون » والرسميّون » لاستثمار الحدث الطارئ إلى أقصى درجات الاستثمار ، مهما كان الثمن .

فى الأعماق الروائية التى يشيع فيها التناول الداخلى غير المتعاطف ، تضيق مساحة الفرح ، وتضيق أيضاً - وتنعدم غالباً - فسح الأمل كما فى « الضلع » للميلودى شغموم ، ورغم الطرافة الراشحة من سلوك بعض النماذج الإنسانية التى يضمّها المركز المحلّى « كدلّول وصوف وأبو مهران وزمهرير » فى « الأوباش » فإن الإطار العام يظلّ غارقاً بقتامته الشاملة التى تتبع من سلوك البشر ، وأفعالهم وطبائعهم ، وطبيعة العلاقات الكريهة التى تحكم علاقاتهم فيما بينهم ، ومع الآخرين ، على المستويين الاقتصادى والاجتماعى كما فى « الأوباش » و «الحرب فى برّ مصر » و « الطاحونة السوداء » وكذلك على المستوى التاريخى الذى يترك للأجيال الحالية ، جميع الأمراض والآفات التى بذرتها وزرعتها علاقات الأجيال السابقة فيما بينها كما فى « ا لحرب فى برّ مصر » و « الأخت لأب » وأيضًا على مستوى ماتمّ اكتسابه من علاقات جديدة متّسمة بالعصرية وتدور فى عجلة الاستغلال والنهب على المستوى العالمى ، واستيراد أنماط العيش الاستهلاكى وقشور التحضّر ، وانعكاس ذلك كلّه فى أساليب قبيحة للنهب والاختلاس والرشاوى كما فى « حارة البدو » . لإبراهيم الخليل ، ويندر فى هذا النمط من التعامل ردّ السوء العام إلى أسباب طبيعية وجغرافية ، على غرار الشكوى التى يطلقها « العوض » من قريته التى خلقه الله فيها ، وخلقها فى ذلك الموقع من السودان فى « جزيرة العوض[3] » .

(١) الثلج يأتى من النافذة - حنا مينه . بيروت - دار الآداب - ط (٤) ١٩٨٢ - ص ٨٤ .

(٢) اختيار الحواس - عبد الله سعيد - دار رياض الريّس للكاتب والنشر - لندن - قبرص - ط(١) ١٩٩٢ - ص ١٧١ .

(٣) جزيرة العوض - عمر الحديدى - الدار السودانية للكتب - ط(١) - الخرطوم - بدون تاريخ - ص ١٩.

(د) التناول الخارجي غير المتعاطف

ينبع هذا التعامل غالباً من موقف استعلائي يلتزمه بعض المنتمين إلى مواقع متقدّمة حضارياً ، إزاء المناطق الأقلّ تقدّماً . والأكثر شيوعاً في هذا الاتجاه ، تناول أبناء المدن للأرياف ومشاكلها ، منطلقين من شعور بالتفوق الذى لايقبل الدحض والنقاش ، حتى لو كانوا فى وضع معاشى أسوأ من ذلك الذى يعيشه أبناء الأرياف كما فى هذا الاعتراف الذى يسوقه حنا مينه فى «بقايا صور » : « **اصطحبتني أمي في هذه الزيارة ، غسلت وجهي ، وألبستني ثوباً خاطته بالإبرة و« صندلا » بالياً ، هرّ من رجلي في الطريق ، فحملته وحملتني ، بعضاً منها ، وقبل أن نصل أنزلتني وركزته في قدمي ، وقالت إن عليّ أن أنتعله مهما يكن لأنه من غير اللائق أن أكون حافياً ، ليس باعتباري ابنها فقط ، بل لأننا من المدن أيضاً ، وأولاد المدن غير أولاد القرى**[1] . والإشارة واجبة إلى أنّ القصد من تسجيل هذا الذى سميته اعترافاً لا يعنى حكم قيمة من الناحيتين الأخلاقية أو الفنيّة ، على الموقف الذى فرض على الصبى أن يعيشه ، فهو لم يكن مسئولا عن وجود الاستعلاء وتناميه لديه وإذا كان لابدّ من توجيه لوم أو مسئولية أخلاقية بهذا الشأن ، فاللوم عندئذ ينحصر فى أن يتابع الكاتب شعوره بالاستعلاء والإيمان باختلافه منذ الصغر بعد أن صار فى الموقع الذى يزعمه من الوعى والإيمان بالمساواة والعدالة الاجتماعية .

وهناك أيضاً ما يتناوله بعض الكتاب المنتمين إلى بلدان أخرى ، ويتناولون فى أعمالهم مايرونه فى البلدان الأقلّ تقدّماً ، إثر زيارتها بقصد العمل أو السياحة ، فيكون ذلك سبباً للحديث عن قضاياها وشئونها المحليّة ، « كبرارى الحمّى » التى يحكى فيها مؤلّفها الأردنى عمّا شاهده من منطقة عسير فى الجزيرة العربية ، أو « نجران تحت الصفر » للفلسطينى يحيى يخلف الذى يحكى فى روايته هذه عن مجمل الأوضاع الاجتماعية القائمة فى المنطقة المتاخمة لليمن من الأراضى الواقعة تحت سيطرة الحكومة السعودية ، أو « مسك الغزال » لمؤلفتها اللبنانية حنان الشيخ التى تتحدث عمّا تجده غريباً وغير مألوف فى إحدى دول الخليج « **ذات الثروة الهائلة والسكّان القليلين** »[2] . وخصوصاً ماتعلّق بطبيعة المجتمع الذكورى الخالص الذى يضع رجلاً فى وحل الحضارة التى أفرزها تدّفق النفط وتدخّل الغرب وبراعته فى « تحويل السائل الأسود إلى حنفيّات من ذهب داخل الحمّامات والمطابخ »[3] . ورجلا أخرى فى مطلقيّة الدونية الحضّارية والتخلّف .

---

(١) بقايا صور – حنا مينه – ص ١٧٥ .

(٢) مسك الغزال – حنان الشيخ – ص ١١ .

(٣) مسك الغزال – ص ٣٠ .

وإلى جانب ذلك ، تمتدّ الرؤيا الخارجية للكتاب العرب إلى دول غير عربية ، كما في « سباق المسافات الطويلة » لعبد الرحمن منيف الذي يحكي فيها عن الأوضاع الاجتماعية والسياسيّة الإيرانية في فترة الخمسينيات ، وإمعاناً في التزام التناول الخارجي ، البعيد عن الانغماس في قضايا المجتمع وشئونه الداخلية ، يجرى التناول من خلال شخصية إنكليزية قادمة إلى الشرق لتسبق الآخرين إلى إجراء تغيير سياسى حاسم لصالح بريطانيا ، وهذا ماساعد الرواية على النقل الدقيق لأحد أشكال الرؤى المعتمد في الغرب « الأرقى » للتعامل مع الشرق « المتخلف » على المستويين الرسمي والشعبي ، وساعد الروائي على الزعم بأنّ مايتم توجيهه من انتقادات ، ودمغ شامل بالدونية ، يأتي بوصفه نقلاً أميناً لموقف الغرب وليس لموقف المؤلف الذى يبدو مفترقًا عن رؤية بطله في نهاية الرواية التي يختتمها بتصوير موقف إنساني متسامح يلتزمه الشرقيّون « العدوانيون المتخلّفون » من وجهة نظر الإنكليزى ، تجاه مجموعة من الغربيين غير البريطانيين والأمريكان ، « عشرة بلغار ، ويونانيين وعالم نرويجي »[1] . بينما كانت الرواية في غالبية فصولها تعكس الرؤية الاستعلائية المتغطرسة ، والاحتقار الشديد الذى يكّنه الغربيون لكلّ ماهو شرقي ابتداء من بيروت واللبنانيين الذين يراهم ماكدونالد « ثرثارين ويحبّون التحرّش بالأجانب لإظهار معرفتهم باللغات الأجنبية »[2] . وانتهاء بالإيرانيين الذين ألصق بهم كل مايمكن إلصاقه بالشرق من تخلّف ودونيّة ، لم ينجح منها حتى الأصدقاء المخلصون لبريطانيا ، والذين ينتمون اقتصاديًا وتعليميًا إلى طليعة المجتمع الإيراني كصورة « عباس » الوزير السابق ، وماتتركه من شعور دائم بالتقزز في نفس ماكدونالد ، رغم اعترافه بأنّه مثلاً كان ينظر « **إليه بإمعان ، دلالة الاهتمام والتفكير ، أمّا حين يضحك لبعض الأمور فكنت أجامله ، وأفعل مثله كما تفعل القرود** »[3] ، ولم تنج من الاحتقار أيضاً حتى ا لنساء اللواتي طلب إليه رؤساؤه في لندن أن يقيم معهن علاقات جنسيّة ، ولكنه يراهن « مستودعاً لجميع الأمراض »[2] .

يكون هذا النمط غالباً محكوماً بنوع من الرواية المسبقة للمنطقة المعنيّة بالتناول . فماكدونالد في « سباق المسافات الطويلة » على سبيل المثال يشتم الشرق ، ويطلق حكمه عليه قبل أن يغادر لندن [3] . والمدرسون الذين يقصدون العربية السعودية للتدريس ، يسبق سفرهم إلى هناك أقاويل

---

(١) سباق المسافات الطويلة – عبد الرحمن منيف – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ط (١) ١٩٨٣ – ص ٣٤٣ .
(٣) نفسه – ص ٣٠ .
(٣) سباق المسافات الطويلة ص ٣٣٠ .
(٤) نفسه – ص ٧٠ .
(٥) نفسه – ص ١١ .

. وحكايا لا حصر لها عن قسوة المناخ والعزلة الفظيعة التى تضرب حول القادمين العرب ، ويتضح ذلك بجلاء فى « برارى الحمّى » و « نجران تحت الصفر » اللتين تتمركز الرؤيات والرؤى فيهما بعيون المدرسين القادمين من بلاد الشام للعمل فى السعودية ، حيث يتحوّل كلّ مايراه المدرّس فى « برارى الحمّى » إلى كابوس متصل لا خلاص منه إلاّ بالموت أو الهرب الذى بدا مستحيلاً فى جميع صفحات الرواية . ويحاول يحيى يخلف فى « نجران تحت الصفر » أن يربط تخلّف المنطقة بإطار سياسىّ شامل يبدأ من النظام هناك وينتهى بالتناقض الذى كان قائمًا على المستوى العالمى فى السبعينيات .

وهذا النمط أيضًا محكوم عموماً برفض الآخر والانغلاق دونه ، من خلال عجز الكاتب عن تجاوز ما يراه على السطح ، وعجزه عن النفاذ إلى البواطن العميقة ، وتذوّق النكهة الفعلية للروح المحليّة وعكسها وإشاعتها فى الرواية ، فتوفيق الحكيم فى « يوميّات نائب فى الأرياف » لم ير سوى التخلّف والقذارة الشاملة لدى الفلاحين ، بينما يستطيع يوسف القعيد ، فى « الحرب فى برّ مصر » أن يتفهم موقف « الخفير » البائس ويدخل إلى أدقّ تفاصيل حياته ، مبيناً للقارئ كيف اضطر إلى الموافقة على أن يذهب ولده الوحيد « مصرى إلى الحرب والموت ، بدلاً من ابن العمدة [(١)] . وربما لو تمّ تناول هذا الموقف من وجهة نظر خارجيّة لتحول الخفير إلى شخص شديد القبح يبيع ضميره ويخون ابنه وفلذة كبده الوحيد ، مقابل حفنة صغيرة من المال ووعد غائم برضى العمدة .

ما تمّ ذكره لايعنى أنّ الرؤية الخارجية عاجزة بالضرورة عن النفاذ إلى الروح المحليّة ونكهتها الخفيّة التى لايستطيع تذوقها أحدٌ « أكثر من أبنائها المنتمين إليها بالولادة والولاء العاطفى الذى يجاوز إطار الجنسيّة والمشاعر القوميّة ، كالعلاقة بين أبناء المهجر والمناطق التى هاجروا منها ، وفقدوا صلتهم السياسية والحقوقية بها ، منذ أن استقرّوا فى بلدان الاغتراب . ونحن لانعدم وجود روائيين يدهشون أبناء المناطق الأخرى التى يذكرونها فى أعمالهم ، بقدرتهم على تناول قضايا وتفاصيل تغيب أحياناً عن ذهن أبناء المنطقة ، كما فى «الأشجار واغتيال مرزوق » التى يظنّ أبناء مناطق كثيرة فى سورية مثلاً أن الكاتب يعنى فى روايته منطقتهم فقط « كالسلمية ومناطق من ريف دمشق على سبيل المثال » . مع ملاحظة أن سعى الكاتب فى هذه الرواية ، إلى التعميم والتنميط ، ومحاولة اشتمال المساحة الأوسع من قضايا الوطن العربى الكبير ، لم تحل دون بروز شئون محليّة « سورية وغير سورية » فى روايته هذه رغم انتمائه بالجنسية والمولد إلى خارج المحليّات التى يتناولها . ولكن وجود هذا التناول الخارجى القادر على النفاذ إلى الأعماق ، يظلّ فى

(١) الحرب فى برّ مصر – يوسف القعيد – دار القاهرة للنشر والتوزيع – القاهرة ط (٣) ١٩٥٨ – من ص ٥١ – إلى ٧٥ .

الرواية العربية المعاصرة على سبيل الاستثناء ، والشائع هو البقاء على السطوح ، سواء كان التعامل الخارجي متعاطفاً أم غير متعاطف .

رابعاً : المحلية بين العالميّة وامتلاك خصوصيّة الهويّة

لا تعني العالمية في هذا الإطار نقيضاً للمحليّة ، ولاتحيّزاً درجيًا لها ، إنها تعني أن تنتقل أعمال كاتب ما ، إلى اللغات الأخرى والثقافات الأخرى ، وتحظى بتقدير مواز لما حظيت به في المنطقة التي خرجت منها . ويندر عموماً أن يصل كاتب إلى « الشهرة » خارج حدوده الثقافية والإقليمية ، ما لم يحظ بهذه الشهرة في بلده أوّلاً ، ويتّخذ الانطلاق من « التربة المحليّة » أحياناً شكل الضرورة والحكم الأخلاقي ، أو الوصفة الجاهزة ، بحيث يترتب على أيّ عمل مروره في القنوات المحليّة أوّلاً ثم ينطلق إلى حيث يشاء ، انسجاماً مع الفكرة الذاهبة إلى أنّ « كلّ عمل لا ينبت من تربه المحليّة يذوب سريعًا ويسقط » [1] . فليس المهم حسب هذه الفكرة طبيعة العمل وتكوينه الداخلي ، بل خضوعه المسبق إلى ضرورة الارتباط بجوانب مختلفة من محليّته ، التي يرتدي الاتّصاف بها لبوساً أخلاقياً وحكماً مسبقاً من خارج العمل كما سبقت الإشارة .

وممّا يمكن الذهاب إليه بقدر من الثقة ، أنّ بلوغ « العالمية » بكلّ معانيها طموح يداعب خيال كلّ كاتب ، وكلّ كاتب يفتّش بالتالي عن الطرق الكفيلة بإيصاله إلى هدفه ، ومن الطبيعي أن تنطلق الخطوات الأولى من الموقع الذي نشأ فيه الكاتب ، ليس لأن « كل » عمل لا ينبت من تربته المحليّة » محكوم عليه بالسقوط المسبق وليس لأنّ الاعتراف المحليّ البدئي على مستوى المنطقة أو الدولة ، مقدّمة لابدّ منها للخروج إلى الدائرة الأوسع كالوطن العربي ، فالدائرة الأكثر اتساعاً ، العالم ، أو ما هو مطروح حاليّا بوصفه مكافئاً للعالم أي الثقافة الأوربيّة – الأمريكية ، بل لأنّ السير الطبيعي بكلّ معانيه يقضي هذا التدرّج من الأضيق إلى الأوسع ، مع الإشارة إلى وجود كتّاب كثيرين حققوا وجودهم الثقافي خارج بيئاتهم الضيّقة المحدودة ، كمعظم أدباء المهجر ، والسياب وأدونيس اللذين تمّ احتضانهما في بيئتيهما لاحقاً ، بعد أن حققا وجودهما ومجدهما الأدبي ، خارج المنطقتين اللتين احتضنتا الولادة والنشأة الأولى .

والاعتراف المحليّ أو العالمي لا يجوز إغماض العين عنه بوصفه واحداً من معايير القيمة بمعناها الأشمل ، ولكن وقوعه عموماً خارج العمل الفنّي يجعله أقل تدخّلاً في تكوينه الداخلي ، وهذا يدفعنا إلى تنحية فكرة الاعتراف الخارجي بالقيمة الفنيّة للعمل ، أو الأهمية الممنوحة للكاتب ،

---

(١) دراسات في الأدب والفن ، للناقدين دوبرولوبوف وتشيرنشيفسكي . ت . محمد عبد النجاري – دار الحصاد دمشق – ط بلا تاريخ . من مقدّمة المراجع د . نوفل نيوف .

من هذا الطرف أو ذاك ، عن التدخّل فى تقدير القيمة الفعلية للعمل الفنى من جانب ، وتنحيتها عمّا يشكّل تلك التواشجات التى لاحصر لها بين المحليّات والقضايا الكبرى التى تهمّ الإنسان أينما كان ، من جانب آخر .

يتضمّن ، جدل العامّ والخاصّ ، مساحة كبيرة من العلاقة التى يمكن رصدها بين الشئون المحليّة الضيّقة المعالجة فى الرواية ، والشئون الإنسانية العامّة ، فالعامّ لا يستطيع اشتمال كلّ ما يطرحه الخاص – المحلىّ بالضرورة ، وكذلك يسعى الخاص – المحلىّ إلى التفلّت من قيود ما تشتمله الأنساق الكبرى المعروفة سابقا فى مجاله ، أما بقصد السعى إلى التميز وامتلاك خصوصيّة الهويّة ، وإمّا انسجاماً مع الطبيعة الداخلية للعمل الفنى النازع دائمًا إلى الانطلاق من ذاته لتجنّب التكرر وتجنّب ماطرقه الآخرون قبله . وما يرجّح الذهاب إلى الاعتقاد بتفلّت المحليّات الروائية العربية من الاستغراق الكامل فى الصياغة النظريّة لجملة العلائق بين الخاصّ والعام ، هو الواقع الفعلى لهذه المحليّات ، وتشظّيها فى عدد من الاتجاهات التى تنفى عنها إمكانيّة تشكيل النسق الذى يقع فى طليعة ما يبحث عنه ويسعى إليه النقد ، فالبحث عن التراتيبيّة والنسقيّة يشكّل جاذبية خاصّة ، يقع النقد المستعجل غالبًا فريسة فى مصيدتها ، وخصوصًا عندما يتعلّق الأمر بإمكانيّة وضع النتائج فى خانات أو جداول ، متناسقة مع الفكرة المسبقة – الإيديولوجية معظم الأحيان – التى ينطلق منها هذا الاتجاه فى النقد ، ولايعنى هذا تبرئة عملى من وسمه بما سبق ، وخاصّة فيما يتعلّق بالسعى الظاهرى إلى إدخال الروايات تحت مايمكن أن يحتويها من أنساق .

استطاعت الرواية بوصفها جنساً أدبياً أن تحلّ المفارقة الظاهرية الناجمة عن مراوحة بعض أنماطها بين الطموح إلى العالمية والحفاظ على امتلاك خصوصيّة الهويّة ، الجنس البشرى يعيش قضاياه الوجودية الكبرى بطرائق متشابهة فى كلّ زمان ومكان ، مهما تنوّعت التفاصيل ، ومهما بولغ فى إبراز مفارقاتها وتناقضاتها سعياً وراء التفوّق وتحقيق الامتيازات عرقيًا أو طبقيًا أو قوميًا ، وفرديًا أو جمعيًا ، و ربّما كان تبنين المجد الخاص بالرواية متجليًا عبر تاريخها الخاص ، فى قدرتها ، ليس فقط على حل المفارقة الظاهرية المشار إليها فى مطلع الفقرة وإنّما أيضاً على طاقتها الاستيعابيّة الهائلة لذلك الحشد الهائل من التفاصيل والخصوصيّات الصغيرة الفردية والمجتمعية التى تعيشها البشرية ، فى توزّعها على مساحات هائلة من الجغرافية والتاريخ ، ممّا أدى فى نهاية المطاف إلى استحواذ الرواية على أعداد متزايدة من القرّاء فى كافّة أنحاء العالم أوّلا ، وإلى عدّها واحداً من أهم مصادر التاريخ الفنّى والاجتماعى والقيمى للمناطق والأزمنة التى تعرضها على صفحاتها ، ثانيًا . فالطريقة المثلى للتعرّف إلى شعب من الشعوب هى قراءة أدبه عموماً وروايته خصوصاً ، فقد تحقّق قدر من اطّلاع القارئ العربى على أوضاع أمريكا اللاتينية من خلال روايات ماركيز ، أكثر ممّا تحقق عن طريق المعلومات التى تقدّمها كتب الجغرافية ، أو الأفلام الوثائقية والتسجيلية التى يمكن أن تتصدى لمثل هذه المهامّ .

لابدّ من التنبّه فى هذا الاطار إلى أن قراءة الرواية التى تتحدّث عن شئون محليّة فى هذا البلد أو ذاك ، لا تتم انطلاقاً من الفضول المعرفى الذى لا نعدم وجوده بنسب متفاوتة بوصفه دافعاً للقراءة بشكل عام ، ورغم أن هذه القراءة تلبّى جزءاً كبيراً من الحاجة إلى المعرفة ، فإن مقداراً ملحوظاً من الشدّ الجمالى والجاذبية الخاصّة يتحقق عبر تلك التقاطعات الكثيرة بين الشئون المحليّة فى بلد بعيد – أمريكى جنوبى مثلاً – وشؤوننا المحليّة الضيّقة التى نظنّ أن وجودها وقف علينا دون شعوب العالم جميعاً .

عندما نقرأ ذواتنا وأدقّ خصوصيّاتنا حيّة على صفحات الروايات المكتوبة بأقلام كتابنا ، فإن ذلك قد يثير استحساننا ، وقد يثير أيضاً نوعاً من الامتعاض أو الاستنكار ، بوصف ذلك نوعاً من التعريض أو نشر الغسيل الوسخ أمام الآخرين بحسب التعبير الشائع . ولكن عندما نجد الخصوصيّات نفسها ، أو خصوصيّات مماثلة لها ، منسوبة لبيئات أخرى ، ومكتوبة بأقلام كتاب آخرين ، فإن ذلك يعطى خصوصيّاتنا المحليّة التى قد يحرجنا تناولها بعداً جديداً ، عالميا بأكثر من معنى ، ويعطينا فى الوقت نفسه نوعاً من متعة الاكتشاف ، ومتعة التفرّج على أنفسنا بواسطة مرايا بعيدة ، لا نتوقع منها أن تعكس صورنا .

ومن خلال التواصل العميق بين قضايا البيئات المتباعدة جغرافياً وثقافياً ، يتحقّق جانب كبير من عالميّة القضايا المحليّة ، وجانب آخر يتحقق من خلال إمكانيّة التفرّج على الخصوصيّات والعجائب التى ينفرد بامتلاكها الآخرون ، كمهرجان صيد الحشرات المضيئة الذى يمتدّ وصفه على عدد كبيرمن صفحات « البحيرة[1] . للكاتب اليابانى ياسونارى كاواباتا **Y. Kawabata** ، فمثلما ينجذب القارئ إلى رؤية نفسه فى سلوك الآخرين البعيدين ، فإنه ينجذب بقوّة مماثلة إلى الإطّلاع على ماهو خاصّ ، أو شديد الخصوصيّة ، فى العوالم البعيدة ، كتلك العوالم النائية الغامضة التى زخم بها هرمان ملفل **Herman Melville** روايتيه « موبى ديك » و « الجزر الوحشية » .

لا ينبغى الذهاب إلى أنّ الرواية العربيـة التى تناولت شؤوناً محليّة ، كانت تقصد من ذلك مجرد بلوغ الصفات العالمية ، فهناك أسباب أخرى سبق استعراض معظمها فى مطلع الفصل ، ولكنّ لابدّ من الإشارة إلى سبب رئيسٍ ينهض فى هذا الإطار ، وكأنّه نقيض للعالمية ، وهو السعى إلى طرح الهويّة الخاصّة ، وتكريسها بخصوصيتها ، فما سعت إليه الرواية العربية فى إطار هاجس التأصيل وإثبات الموجوديّة ، هو قطع الوشائج مع الرواية الغربيـة التى تمّ احتذاؤها فى البدايات شكلاً ومحتوى ، ولكى تكون الرواية العربية رواية عربية خالصة ، عليها أن تتناول شؤوناً عربية

---

(١) البحيرة – ياسونارى كاواباتا Y. Kawabata – ت – عبد الرازق جعفر – دار التنوير ودار المثلث – بيروت – ط (١) ١٩٨٠ .

وسبب افتراق الفن عن الطروحات السياسيّة ، برز الاهتمام بالتفاصيل والشئون المحليّة الخاصّة ، ليس فى إطار الدولة فقط ، وإنما أيضاً فى إطار البيئات الأضيق التى تضمها الدول العربية ، وسواء ساهم ذلك فى تحقيق مفهوم الهويّة الخاصّة ، أم لم يسهم ، فإنّ التوجّه إلى الآخرين – الغربيين فى مثالنا هذا – بالبضاعة التى لديهم ، يشبه « حمل التمر إلى هجر » أو « بيع الثلج إلى الأسكيمو » كما يقال . ولذلك كان الأنسب والأجدى أن يتمّ التوجه إلى الآخرين بالمادّة المحليّة التى لايعرفونها ، أو على الأقل بالمادة التى لا تنتشر لديهم بالوفرة التى تجعل وجودها أمراً معتاداً ، فالمادّة الفنيّة النادرة ، كالبضاعة النادرة ، مجرّد ندرتها كافٍ لجعلها شيئاً ثميناً ، أو شيئاً ذا قيمة اعتبارية فى الحدّ الأدنى .

لا شكّ فى أنّ نقل كلّ مايمكن حشره فى الخانة المحليّة ، أمرٌ لا يعنى الفن ، بالإضافة إلى أنّ ذلك شبه مستحيل من الناحية العملية ، ولذلك لابد من الانتقاء . وفى عملية الانتقاء يتحصل « أو يبرز » جانب أساسى ممّا يسمّى « الذكاء الفنّى للكاتب » . لقد استطاع الطيب صالح إدهاش قرائه على اختلاف جنسيّاتهم بما اختاره من ملامح الحياة فى القرى السودانية النائية فى « موسم الهجرة إلى الشمال » على مستوى الشخصيات « كبنت محجوب » وود الريّس ... » وعلى مستوى السلوكيات العامّة والعادات والأحداث ذات الطابع الغريب . وبالمقابل ، فإن أعماله الأخرى التى كرّسها للقضايا المحليّة لم تلق ما لاقته « موسم الهجرة إلى الشمال » حتى فيما يتعلّق بالمادّة المحليّة التى بدا شغوفاً بها ، وبدا أنّه ملأ بها أعماله الأخرى « بندر شاه ، ومريود » دون إخضاعها إلى ما يفترض أن تخضع له من عمليّات الغربلة والاصطفاء ، وإعادة الإنتاج وما إلى ذلك مما هو ضرورى لتصبح المادّة المقتطعة من الواقع مادّة فنيّة ، والأمر نفسه ، يساق بشأن « مفترق المطر » التى أراد فيها كاتبها قول كلّ شيء يتعلّق بالحياة فى قريته ومحيطها القريب من الدريكيش فى الجبال الساحلية السوريّة فقد غرقت الرواية فى سيل هائل من التفاصيل ذات الطابع التعليمى المرهق معظم الأحيان ، وهذا ما ابتعد بالرواية عن عالمها المفترض الذى ينشد فيه القارئ مقادير مختلفة من المتعة والجذب الجمالى أثناء التعامل مع سيرورتها المختلفة ، وخصوصاً مع السيرورة الخاصّ بالمادّة المحليّة بوصفها المحور الذى تمركزت حوله بقية السيرورات .

يصعب تبيان المواقع التى ساقت فيها المادّة المحليّة مؤلّفها إلى النجاح أو الفشل ، بسبب النسبيّة الفضفاضة التى يتمتع بها مفهوم « النجاح والفشل » ويصعب أيضاً تبيان الحدود التى يفترض أن يقف عندها الإسفاف فى تناول المحليّات . لقد حققت « زنوج وبدو وفلاحون » لغالب هلسا جانباً ليس ضئيلاً من فنيّتها من خلال ماوشى به العنوان ، فربما كانت بداية البادية **الممتدة شرقى خطّ المدن الرئيسية فى الأردن « إربد وعجلوان وعمان والكرك** .. » هى المكان الوحيد فى

الوطن العربى الذى يمارس فيه البدو الزراعة ، اعتماداً على استئجار الفلاّحين الفقراء القادمين من مناطق بعيدة ، بالإضافة إلى الاستخدام ذى الصفة الاستعبادية الخالصة للزنوج[1] . وبالمقابل فإن « الجنخانة » لعمر محمود عباس من السودان ، الذى حاول تأطير سيرورة الرواية ذات الطابع السياسى بالنكهة السودانية الخاصة ، لم يستطع أن يعطى مقاطعها الخاصّة بالمحليّات السودانية أيّة جاذبيّة جمالية ، وإنما أغرقها بنوع من الندب المنبعث من الاستغراق فى تناول البؤس الذى تغرق فيه البيئات الشعبية السودانية التى يتعرّض أبناؤها إلى كافّة صنوف العسف السياسى كالاعتقادات العرفيّة ، وإخفائهم إلى الأبد فى سجون ، ينسى أصحاب الأمر والنهى مواقع بعضها داخل خريطة السودان بسبب كثرتها وابتعادها الهائل داخل الصحراء السودانية الهائلة[2] .

وفى الاتجاه نفسه ، أخفقت « عشاء المأتم » لفاضل الربيعى من العراق ، فى تغليف سيرورتها السياسيّة بالنكهة المحليّة العراقية ، وخصوصاً ، أثناء استعارة حكاية تعليمية للأطفال عن الخروف والذئب ، أنفق الكاتب عدداً من الصفحات لافتعال قصّها بلسان عجوز عراقى ناصح ، مطعّماً بعض الكلمات باللهجة العراقية المحكيّة ، ليؤكّد زعماً مفاده أنّ خطهم السياسى « الشيوعى » له جذره الشعبى العميق المتجسّد فى تعاطف العجوز الناصح ، وأنّ لهؤلاء العجزة الأميّين بعد نظر فى القضايا السياسيّة والأيديولوجية لا يملكه حملة الشهادات ، وأنّ قضيتهم بالتالى هى قضيّة الطبقات الشعبيّة العراقية ، بدليل ما تمّ افتعاله على لسان العجوز الذى ينبثق فجأة لينصح الثوريين ، ويختفى فجأة بعد أن يؤدّى دوره فى أداء قصّة ، أرادها المؤلّف أن تكون ذات طابع محلّى خالص ، ولكنها بدلاً من دعم آرائه السياسية ، وإضفاء بعد جمالى إضافى ، جاءت دليلاً على الافتعال والادّعاء ، الذى لا يستند على أسسه الموضوعيّة ، وساهمت فى إبعاد الرواية عن حيويتها وملامحها الجمالية التى تمتلك فى « عشاء المأتم » قابليّة ملحوظة للتطوير[3] .

إنّ عالمية المحليّة لا تتحقق فقط من خلال النقاط التى تلتقى حولها مجتمعات الجنس البشرى ، وليس فقط من خلال الحاجة إلى التبادل المعرفى للخصوصيات والتفاصيل التى يمكن أن تكون وقفًا على هذه البيئة أو تلك . إنها تكمن أيضًا فى قدرة الكاتب على انتقاء مادّته المحليّة ، وعلى طريقة صياغتها أيضًا . « فالعوض » فى أواخر أيّامه فى « جزيرة العوض » ، لم يقدّمه الكاتب مهووساً جنسيًا نمطيًا ينتهك المحرمات مقعياً فى المنخفضات التى تضمّها جزيرته فردوسه

(١) زنوج وبدو وفلاّحون – غالب هلسا – دار المصير للطباعة والنشر – ط (٢) ١٩٨٠ .

(٢) الجنخانة ، عمر محمود عباس . دار الهمدانى للنشر – عدن – ط (١) ١٩٨٥ .

(٣) عشاء المأتم – فاضل الربيعى – دار الجليل – ط (١) – دمشق ١٩٨٦ – ص ٨١ ، ٨٢ .

الخاص وسط النيل ، يداعب أفخاذ زوجات أولاده . بل بدا ذلك بوصفه طقسًا محليًا لا يحدث خارج السودان ، وخارج المنطقة التى تحوّل فيها قبر العوض آخر الأمر إلى مزار واحد من الأولياء الصالحين الذين يعجّ بهم السودان(١) .

وعلى هامش هذا المثال .. لا بدّ من التساؤل عن الحدود التى يقف عندها اختيار المادّة المحليّة ، فمتى يكون وجودها تشهيراً أو حشواً فائضاً عن طاقة العمل الفنّى ، ومتى يكون مستحسناً قادراً على طرح النكهة المحليّة ، والخصوصيّة القوميّة أو البيئية ، وقادراً أيضًا على مخاطبة ما يمكن تسميته بالذائقة العالميّة ، والتواصل معها ونيل استحسانها . فعمر الحميدى فى « جزيرة العوض » مثلاً ، يجعل مؤذّن المسجد فى القرية السودانية لوطيًا نمطيًا ، قلّ أن تمرّ صلاة مغرب دون أن ينفرد بغلام غافل من المصلّين(٢) . ويجعل خطيب المسجد وإمامه المتعلّم القادم حديثاً من الأزهر ، بعد انخراطه فى تجربة الأصولية السياسيّة المصرية « الأخوان المسلمين تحديداً » واحداً من أبرز ضحايا المؤذّن ، فلو لم يتمّ إنقاذه فى الوقت المناسب لكان قد مات من جرّاء النزيف الناجم عن اغتصابه من قبل المؤذّن(٣) . ثمّة من يعدّ وجود هذه الأمثلة تشهيراً فاضحًا بالإسلام وبالمسلمين السودانيين ، ويعدّها مجرد حالات استثنائية شديدة الندرة لا يجوز ذكرها . وثمّة بالمقابل من يعدّ ذكرها نوعاً من التقرير الصادق للحال ، ولاداعى للخجل أو الامتعاض من ذكر ما هو قائم ، فإذا لم يعجبك الحال غيّره إلى الأفضل ، أما أن تكتفى بتجاهله وغضّ الطرف عنه ، فذلك لا يؤدى إلاّ إلى تكريسه ، وإبقائه معطى خالداً إلى مالانهاية ، وقريبًا من ذلك يتحدث الجزائرى « واسينى الأعرج » فى « ماتبقى من سيرة لخضر حمروش » عن شغف بطله « الأخضر » بلحم القطط التى كان يسرقها ويذهب بها إلى الغابة ، وكيف كان يتلمّظ وهو يستعيد طقطقة عظامها المشويّة تحت أسنانه(٤) . من المؤكّد فى هذا المثال أن « الأخضر هذا » من خلال سيرته الروائية التى تنفى عنه توحّشه فيما يتعلّق بالطعام المفضّل لديه ، كان يفضّل لحم الدجاج أو الخراف أو سواها مما كانت تحتويه القرى الجزائرية ، وأن القبض على الدجاج أو البطّ أو الحملان الصغيرة بقصد السرقة ، أسهل من القبض على القطط ، وخصوصاً أن قطط القرى ليست على تلك الدرجة من الوداعة والإلفة اللتين تظهر بها القطط المنزلية المرفّهة فى التلفزيون . ولكن يبدو أنّ الكاتب وجد أنّ « نقاء بطله الثورى » لا يكتمل مالم ينغمس بكافّة أنواع الموبقات وانتهاك المحرّمات وما إلى ذلك ، فلم يكتف بجعله يسرق ويغتصب ويقتل ، بل زاد على ذلك

(١) جزيرة العوض – عمر الحميدى – ص ٢٠٠ .

(٢) نفسه – ص ٢٣٦ .

(٣) نفسه – ص ٢٣٦ .

(٤) ماتبقى من سيرة الأخضر حمروش – واسينى الأعرج – دار الجرمق . دمشق ط (١) ١٩٨٠ – ص ١٥٤ .

بجعله يأكل لحم القطط دون أن نجد فى الرواية ما يضطره إلى ذلك ، ودون أن يكون لذكر هذه الحادثة أيّة وظيفة جمالية أو تقنيّة فى الرواية .

لا نستطيع اقتراح حدود أو ضوابط تكبح ركض الكاتب وراء استمثار المادّة المحليّة الخام ، ولكنّ ما يمكن طرحه بقدر مقبول من الثقة ، أن المعوّل فى حلّ المفارقة الظاهرية القائمة بين الحفاظ على النكهة المحليّة وخصوصيّة الهويّة من جانب ، ومخاطبة الذائقة العالمية من جانب آخر ، يتجاوز انتقاء المادّة الخام إلى كيفيّات طرحها ، وتواشجاتها السياقية مع السيرورات الأخرى داخل الرواية . لقد جاء المثالان المأخوذان من « عشاء المأتم » و « ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش » نابيين ومتنافرين مع السياقات التى ضمتهما الروايتان ، ولم يستطيع الكاتبان إخفاء الافتعال والدسّ لصالح الأيدولوجيا التى لا نستطيع أن نضع اللوم عليها ، فمن المعروف أن كتّاباً عرباً وغير عرب ، قدّموا أعمالاً فى غاية الجمال لصالح الأيديولوجيا . وبالمقابل ، هناك أمثلة للمادّة المحليّة « الغريبة » لا يتنافر وجودها مع السياق ، ولاتبدو أنها مقحمة فى النسيج الروائى لأداء وظائف أيديولوجية معيّنة ، أو **أىّ شىء يقع خارج مقتضيات الضرورة الفنيّة ، كحالة العوض العجوز الذى صار وليّا فى** « جزيرة العوض » وحالة الدكتور الروحانى الحلاّق دلّول وتابعه الكبش زمهرير فى « الأوباش » لأحمد يوسف داود ، على سبيل المثال . مع الإشارة إلى أنّ تمتّع الحدث المحلّى أو الحالة المحليّة بالطرافة والغرابة ليس كافياً لعدّه منسجماً مع السيرورة الخاصّة بالشئون المحليّة ، فيأتى ما يريده الكاتب أمراً محليًا خالصاً ، مغلفًا بمقدار من السذاجة الجمالية الناجمة عن تكرار الحالة أو الحدث أو التعبير فى عدد من الروايات الأخرى التى حاولت التصدّى لشئون مماثلة ، كتلك الصياغات التى أجراها عبد الحميد بن هدوقة على لسان النسوة الجزائريات أثناء تعليقاتهن على الريح العاتية فى « ريح الجنوب » كما **فى هذين المثالين : « لا شك فى أنّ الريح تكون أوّل نذير للناس يوم تقوم الساعة** [1] **. « قالت المرأة المازحة : أطلقنا ألسنتا فأظلم الله علينا البيت . وأردفت قائلة : جاء يصرصر ويزمجر سيأخذ كل السنابل التى جمعناها »** [2] . فقد أراد الكاتب صبغ التعاليق بالنكهة الجزائرية الخالصة من خلال إجرائها على ألسنة فلاحات أميّات ، « خيرة » العجوز فى المثال الأول والمرأة المازحة فى الثانى . ولكنّ الأمر لم يكن كما أراده ، وإنما نجد مثل هذه التعاليق فى معظم الروايات العربية التى تتعرض عموماً لحياة الأرياف .

---

(١) ريح الجنوب – عبد الحميد بن هدوقة – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر – ط (٣) ١٩٧٦ – ص ٨٥ .

(٢) نفسه – ص ١٩٠

يتقى الكاتب أحياناً من بيئته المحليّة حالات ومشاهد ، شديدة القسوة وأحياناً أخرى تكون مثيرة للتقزز والنفور ، وأكثر الكتاب العرب تناولاً لهذه الشئون هو عبد الحكيم قاسم ، الذى برع عموماً فى تناول الشئون الريفية المصرية بواقعيّة وحساسيّة قلّ مثيلهما ، وبرع بشكل خاص فى التدرج بإيصال الحدث أو الحالة إلى خرق السقف المألوف ، وصدم قدرة المتلّقى على الاحتمال ، دون أن يأتى ذلك متنافراً مع السياق ، وإنما يأتى بوصفه ذروة قصوى للتوتّر ، لايمكن فصله عن العمل من جانب ، وربما لا يصير العمل الفنّى عملاً فنيّا دون وجوده من جانب آخر ، كالملوخيّة الدسمة التى قلبت أمعاء القبطى ، مصلّح الشماسى وإجباره على إعلان إسلامه فى « المهدى »[١] . والأولاد الذين يأكلون الحلوى الملوّثة بدهن جيف الحمير التى يسلخها النّور لاستعمال جلودها فى صناعة الغرابيل ، ولكى يرتاحوا من عبث الصغار وغلاظاتهم ، يقدّمون لهم تلك الحلوى فى « سطور من دفتر الأحوال » [٢]. والولد الذى يقضى يومه متلصصاً على فروج الفلاحات اللواتى يحطن بأمّه المريضة ، فى « الأخت لأب »[٣] واللعب الصبيانى الذى كان يتسلّى به طلاب الجامعة المقيمون فى أحد النّزل الرخيصة القذرة فى فترة الامتحانات ، وأثناء الأماسى ، كانوا يغافلون بعضهم وينزلون سراويل الآخرين الغافلين للضحك من مؤخّراتهم وأعضائهم التناسليّة مستفيدين من تجانسهم الذكورى الخالص وارتداء « بيجامات » النوم . فى « قدر الغرف المقبضة » التى جاوز فيها اللعب المشار إليه حدود التهريج والتسلية : « **شاعت بينهم أنواع من المزاح العنيف ، مثل جذب سراويل المنامات بسرعة وإلى أسفل ، فإذا بالواحد يجد نفسه عارياً تتدلّى عورته متأرجحة وهم حوله يضحكون منه لكن لمّا احتاط كلّ واحد بربط سروال منامته بالدوبارة تحوّلوا إلى لعبة أخرى مؤدّاها أن ينقض أربع طلاّب على طالبين . يمسك كل اثنين من المهاجمين واحداً بينهما ، يمسكه كل واحد من معصم يده ومعصم رجله . ثم يطرح الأربعة الطالبين المحمولين يميناً وشمالاً لترتطم الاثنين بعضهما ببعض رطمًا عنيفًا وسط ضحك وحشى صاخب . ثم تطورت اللعبة فأصبح شرطها أن تكون المؤخرات عارية . ثم حدث أنهم أمسكوا مرّة بطالب سمين أبيض** »[٤] .

يمكن أن تنتمى المشاهد السابقة إلى مايمكن وضعه فى خانة « القبيح » من الناحية الجمالية ، ومـا يمنع ذلك أن علم "Esthetique" لا يتناول الجمال فقط وإنما يتناول أيضًا القبيح الذى يتم تصويره بطريقة جميلة[٥] . كفن الهجاء فى التراث العربى على سبيل المثال . والفن لايحقّق

---

(١) المهدى وطرف من خبر الآخرة – روايتان – عبد الحكيم قاسم . دار التنوير – بيروت ط (١) ١٩٨٤ – ص ١٧ .

(٢) الأخت لأب وسطور من دفتر الأحوال – روايتان – بيروت – ط (١) ١٩٨٣ – ص ٧١ ، ٧٢ .

(٣) نفسه – ص ٢٣ .

(٤) قدر الغرف المقبضة – عبد الحكيم قاسم . مطبوعات القاهرة – القاهرة ط (١) ١٩٨٢ – ص ٦٤ .

(٥) النقد الفنى – جيرم ستولنتيز Jerom Stolnitz – ت . د. فؤاد زكريا المؤسسة العربية للدراسة والنشر – بيروت – ط (٢) ١٩٨١ – من مقدمة المترجم ص (ط) .

إدهاشه من خلال الإضحاك والإمتاع الجمالى فقط ، إنّه يحققه أيضًا من خلال الصدم الممزّق العنيف لكثير ممّا يبدو مستكينًا ومستقراً فى قرارات المتلقّى .

..... إذن .. لابد من تمتّع المادّة المحليّة المنتقاة بالندرة والخصوصيّة القادرة على اختزال نكهة البيئة المحليّة ، وخصوصيّة الهويّة القوميّة أو الإقليمية ، والأهم من ذلك هو كيفيّات الطرح . وإتقان تواشجه مع سواه ، والانضمام فى المحصّلة النهائية إلى كلّ مايجعل الرواية رواية قابلة للقراءة فى معظم أنحاء العالم ، وليس فى البلد الذى أُنتجت فيه فقط .

خامسا : المحلية وهواجس الواقعية

لا يتسع المجال لمتابعة كلّ مايحيل إليه مفهوم الواقعية فى الفنّ ، بسبب تشعّب المفهوم وتوزّعه بما لا يحصى من الاستعمالات ، ولذلك لابدّ من الإشارة إلى قصر استعماله هنا على إطاره العامّ الذى يشير إلى أنّ الأحداث الروائية الموسومة بالواقعية هى تلك الأحداث التى حدثت فعلاً ، أو تلك التى تمتلك قابلية مقنعة للحدوث .

ومايجعل الربط بين الواقعية والمحليّات الروائية ممكنًا ، أنّ هذه المحليّات جرى تناولها فى إطار الواقعية التى لاتزال تحتفظ بسحرها وجاذبيتها ، رغم كل الإقبال الذى بذله كتاب وفنانون عرب كثيرون فى تجريب الاتجاهات غير الواقعية فى الفنّ والأدب .

تبدو المسألة فى جانبها الظاهرى ، وكأنّ الكتاب المهتمّين بالمادّة المحليّة ملزمون بتحريك محليّاتهم فى إطار الواقعية ، لانعدام إمكانيّة التناول الروائى خارج هذا الإطار . ولكن الطرائق التى تعامل بها ماركيز فى « مئة عام من العزلة » وأستورياس فى « رامة الشحاذ » مع محليّاتهم فى أمريكا اللاتينية ، تشير إلى أنّ المادّة المحليّة قابلة للتشكيل فى أى إطار يبتدعه لها الكاتب ، وليس فى الإطار الواقعى فقط . أما لماذا جرى تعامل الكتاب العرب مع المحليّات فى الإطار الواقعى ؟ فالجواب يتّخذ غالبًا منحى أخلاقيًا خارجاً عن الفنّ وتقنيّاته وضروراته المختلفة ، سواء كان ذلك فى إطار التشهير والهجاء ، أو فى إطار التعاطف والتعامل الحميمى . فالصدق بمعانيه الأشمل نجده ناظمًا عامًا للتأليف فى الإطارين . فتحت « يافطة » الصدق يتناول الكاتب جميع مايراه سيئًا فى بيئته ، والعكس صحيح . ورغم مايدّعيه بعض الكتّاب من تصريحات مكتوبة على الصفحة الأولى فى الرواية ، بخصوص نسبة أحداث الرواية إلى الخيال البحت ، وأنّ المطابقة بين مايجرى فى الرواية ومايجرى فى الحياة الواقعية لبعض الشخصيّات الواقعية فى بعض المناطق أو البلدان ، فلذلك يكون عندئذ بفعل المصادفة (١) . رغم وجود هذه التصريحات فمن الممكن الذهاب إلى

---

(١) « عالم بلا خرائط » و « السفينة » و « البحث عن وليد مسعود » .. على سبيل المثال .

العكس ، بحيث يمكن عدّها نوعًا من الاعتراف المضمر بأنهم يقصدون خلاف ما هو مكتوب بصيغة التصريح . فلو كانت الأحداث المقصودة بالتحذير من صنع الخيال فعلاً ، لما احتاج الأمر إلى وجود التحذير . بل يمكن الذهاب إلى أكثر من ذلك .. يمكن الذهاب إلى أن هذه التصريحات – التحذيرات موجودة أصلاً لتحريض القارئ وحثّه على تعرّف الشخصيات الفعلية فى الحياة الواقعية لبلده ، وعدم الاكتفاء بالبقاء داخل وجودها الفنى فى الرواية ، لأنّ الكاتب فى مثل هذه الأحوال يعمد إلى تغيير الأسماء الحقيقية للأشخاص وللأمكنة ، كما فى « عالم بلا خرائط »التى صدّرها كاتباها بتحذير يمنع ربط داخل الرواية بما يجرى فى الخارج . وأطلقا أسماء وهميّة على الأشخاص وعلى المكان المحورى مدينة « عمورية » التى تكثر الإشارات داخل الرواية إلى أنها يمكن أن تكون دمشق أو عمان أو بيروت أو أية مدينة عربية أخرى هبّت عليها رياح النفط بأكثر من طريقة : « **فدمشق وعمان والقدس والجزائر ومدن أخرى كثيرة غيرها تشبه عمورية من حيث المواقع** (1)**. وفى موضع آخر نجد أنها : « أكبر مدينة مشوّهة فى العالم ، إنها تشبه كلّ المدن ، ولاتشبه أيّة مدينة .. إنها مثل تلك العروس القروية لم تحتفظ بالماضى وما استطاعت أن تدخل المستقبل »** (2).

ولا يحتاج الكاتب معظم الأحيان أن يقرّب الأسماء الحقيقيّة للمدن والشخصيات التى تمّ تغييرها فى الرواية إلى أذهان القرّاء ، بطرق تبدو من خارج النص . بل يكفيه لذلك أن يصف المكان بشكل موح ودقيق ، « كبر مّانة » فى « الأوباش » التى لا يجد القارئ صعوبة كبيرة فى الربط بينها وبين الدريكيش ، ليس لأن مؤلّف الرواية من تلك المنطقة ، بل لأن الدريكيش هى المكان السورى الوحيد الذى ينطبق عليه توصيف « برمانة » الموجودة فى الرواية . وخصوصاً مايتعلق بوجود الينابيع المعدنيّة والقرب من لبنان (3).

وبالإضافة إلى ما يمكن تحقيقه من وجود تلك التحذيرات الموحية ، التى تقصد ظاهريًا إلى منع المطابقة بين الرواية والواقع ، فإن الكاتب يستطيع من خلالها إعفاء نفسه من شىء من « المسئولية القانونية ، أو الملاحقة البوليسية إذا كان السياق العام يجرى فى إطار القدح والتشهير وذكر المثالب ، وخصوصاً إذا كانت الشخصيّات المعنيّة بالأمر ذات شأن خطير فى الحياة الواقعية .

إن ادّعاء نفى المطابقة تتيح للروائى إمكانيّة الإخلاص للفن الروائى ومقتضياته من جانب ، والإخلاص للحقائق الحياتية الكبرى التى يهتم بإبرازها من جانب آخر . على خلاف بعض الكتّاب

(1) « عالم بلا خرائط » جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط (1) 1982 – ص 81

(2) نفسه – الصفحتان 83 ، 84 .

(3) الأوباش – أحمد يوسف داود – وزارة الثقافة – دمشق – ط (1) – 1982 – ص 87 .

المولعين بالمحليّات ، الذين تدفعهم أمانتهم للواقع ، وحرصهم على التزام الصدق المطلق في تناول الواقع ، إلى ترك أسماء الأماكن داخل الرواية كما هي في الواقع ، ويتركون أيضًا أسماء الشخوص ، والأحداث التي جرت فعلاً دون الاهتمام بمقتضيات الفن وضروراته المختلفة ، فتأتي بعض هذه الأعمال تعاني عدداً من الاضطرابات « البنائية » التي تمنعها من نسبتها إلى شكلها الفني الذي يريد صاحبها أن تندرج في إطاره . « فعين الزهور » لبو علي ياسين التي حرص فيها على ألاّ يعفي أحداً من تسميته باسمه مهما ، كان الحدث الذي يرتبط باسمه ضئيلاً أو قابلاً لجعل المرتبطين به مثاراً للتندر ، يصعب عدّها رواية للسيرة الذاتية أو سيرة ذاتية خالصة ، رغم أنه وضع على الغلاف عبارة « سيرة ضاحكة » بسبب ما ضمّنه من « نكات شائعة » وطرائف وتواريخ ، جمعها الكاتب مع غيرها بقصد جعلها مادّة لدراسة المجتمع السوري من خلال « النكات المتداولة » حسبما ذكر في المقدمة[1] . و « مفترق المطر » تسجّل أمانة منقطعة النظير لنقل ملامح البيئة المحليّة في منطقة الدريكيش وجرودها ، تثير عدداً من الاعتراضات الرصينة على اكتمال شكلها الروائي ، فهذا الشكل رغم مرونته المميّزة ، وطبيعته الفضفاضة التي تقبل أن يحشر فيها « كل شيء » لم يستطع ابتلاع كلّ ماحشده الكاتب في ذلك العمل ، كالشتائم الموجّهة للبهائم والبقر »[2] . والقصائد الطويلة التي أثبتها بطولها الذي بلغ حدّ الإسآم[3] ، وغير ذلك من المقاطع الوصفية الطويلة التي تبدو فائضة عن حاجة الرواية ، وعموماً يستحسن التنبّه إلى عدد من النقاط بخصوص العلاقة بين الواقعية والنقل التسجيلي الأمين لملامح البيئة المحلية :

١ – من حقّنا أن نشكّ بأية أمانة يزعمها الفنّ في تناول الواقع ، ليس فقط بسبب النسبيّة الفضفاضة التي يحتملها مفهوم الأمانة ، أو مفهوم محاكاة الواقع على حد سواء بل بسبب العجز الموضوعي للفن عن اشتمال الواقع . فالتصوير الضوئي الذي يبدو أقدر من سواه على نقل الواقع على سبيل المثال ، لايستطيع أن يقدّم إلاّ حالة أو برهة شديدة القصر من زمنيّة الواقع ، ولا تشتمل عدسة « الكاميرا » إلاّ قطاعاً ، مهما اتّسع يظلّ ضيّقاً ، من المساحة الفعلية للواقع ، بالإضافة إلى أنّ أيّة زاوية يلتزمها المصوّر تعني إشاحة البصر عن موجودات وتفاصيل وحقائق أخرى ، لا يمكن ظهورها مالم يتم تغيير زاوية الرؤية والتصوير « التلفزيوني » الإخباري الذي يزعمون حاليّاً أنه الأقدر على نقل الحقائق يخضع بدوره لعدد لا حصر له من العمليّات التقنيّة التي تحول دون المصداقيّة المرجوّة في نقل الحقائق ، بالإضافة إلى أنّ مجرّد اختيار مشاهد بذاتها ، وإغفال مشاهد أخرى ، يعني تزييفاً للحقيقة ، فأنظف المدن يمكن تقيمها مثالاً للقذارة إذا اقتصر التلفزيون على

---

(١) عين الزهور – بو علي ياسين . دار الحصاد – دمشق – ط (١) ١٩٣ – ص ٧ .

(٢) مفترق المطر – أحمد يوسف المحمود – ص ٢٩ ، ٣٠ .

(٣) انفسه – ص ٣١٦ ، ٣١٧ .

تصوير الأماكن الوسخة فقط ، وربّما كانت الأخبار التى كانت شركات التلفزيون الأمريكية تبثها عن المجاعة فى الصومال خير مثال على ذلك ، فقبل العملية العسكرية الأمريكية المسمّاة « إعادة الأمل » كانت المجاعة تعمّ كلّ شيء ، وتحصد حيوات الأطفال بالآلاف ، وبعد العملية الأمريكية بقليل ، بدأت الشركات نفسها تصوّر أطفالاً صوماليين مبتسمين يرفلون بنعمة الشبع الأمريكي ، طبعًا .. هذه الشركات ليست من الغباء بحيث تنقل الانقلاب من الجوع إلى الشبع بشكل فجائى ، ولذلك حاولت جعله تدريجيًا ، فى سبيل المزيد من الإقناع .

وفى حال الرواية التى تنقل الوقائع بالكلمات تزداد مساحة الشرخ بين الواقع والفن بسبب التعدّد الموضوعي للإحالات التى تحتملها الأنساق اللغوية من جانب ، وبسبب انغماس الحقائق بوجهات نظر أصحابها ، ووجهة نظر الكاتب من جانب آخر .

٢ - إن التزام الأمانة فى نقل أسماء المواقع والشخصيّات ، لا يؤدّى بالضرورة إلى اضطرابات شكلية وتقنية تنتاب العمل الروائى ، وخاصّة إذا أتاح الكاتب لنفسه حريّة حذف المادّة التى يراها مترهلّة ، لإتقان التأطير والهندسة البنائية الملائمة للشكل الروائى ، فطائر الحوم ، لحليم بركات التى تجمع ملامح من السيرة الذاتية لطفولة الكاتب فى الكفرون (*) . وملامح من حياته الراهنة فى الولايات المتحدة الأمريكية وملامح من البيئة المحليّة فى الكفرون أثناء الثلاثينيات والأربعينيات ، و تناول فيها عدداً من الشخصيّات الحقيقية بأسمائها ، ونسب إليها وقائع لا يبدو فيها الافتعال ، هذه الرواية لا نجدها تعانى من اضطرابات شكليّة ترتدّ إلى الأمانة فى نقل الواقع . ولا ينبغى فى مثل هذه الحالات أن يتمّ حصر أسباب جودة الرواية فى هذه النقطة أو تلك ، لأن العمل الجيد لا يكون جيداً بسبب عنصر واحد ، بل ترتدّ الجودة إلى كليّة العمل . ولكن فى مثال « طائر الحوم » تحسن الإشارة إلى تلك المساحة الهائلة المحذوفة من الواقع الفعلى ، والتى يمكن تسميتها مساحات ميتة أو رماديّة لا يصلح ربطها بوظيفة بنائية أو فنيّة ، فقد لجأ حليم بركات إلى انتقاء الجوانب الأكثر تأثيراً ، أو بالأحرى الأكثر وخزاً فى وجدانه « الطفولى خصوصاً » ولجأ أيضاً إلى الاختزال والتكثيف ، فجاء حديثه عن شغفه بالبصل والشنكليش ضمن هذه الكلمات العابرة التى استطاعت نقل الحالة بكلّ زخمها المزمن : « **كنا نضطر أحياناً أن نأكل خبز « الخلط » من قمح وذرة وشعير وهو خبز الفقراء . نتقاسمها بعد أن نغمس رأس بصلة ورأس شنكليش نغمره بزيت الزيتون . أحسّ الآن بالجوع (مع أننى تناولت وجبة كبيرة منذ فترة قصيرة) لمجردّ تذكر الشنكليش والبصل والزيت** » (١) .

(*) بلدة سورية فى محافظة طرطوس .

(١) طائر الحوم - حليم بركات - دار توبقال - الدار البيضاء - ط (١) ١٩٨٨ - ص ٢٨ .

٣ – هناك أعمال روائية تعيد تشكيل بعض الوقائع الفعلية ، وتعيد أيضاً تشكيل شخصيّاتها ، وتحافظ فى الوقت نفسه على نكهة البيئة المحليّة وخصوصيّاتها وتفاصيلها ضمن ماسماه بعض الروائيين « مخبر الرواية أو مطبخها » بحيث لا يشكّل الواقع إلاّ نوعاً من المادّة الخام التى لاتصير مادّة روائية قبل صهرها « فى المخبر » وإعادة خلقها من جديد . و « الوباء » جوبه كاتبها هانى الراهب بعدد من الاتّهامات بالتزوير والكذب والافتراء على الحقائق والبشر الذين لا يزالون أحياء ، بسبب الإيحاء بعدد من التطابقات التى لم يستطع « مخبر الكاتب » إخفاءها بين الشخصيّات السلبيّة فى « الوباء » والشخصيّات الفعلية المنقولة عنها فى « مشقيتا » قرية الكاتب ومحيطها . وكان دفاعه عن الاتهامات متلخصاً فى أنّ شخصيّات « الوباء » انقطعت كليّا عن اتّصالها بأصولها الحقيقية بمجرّد وجودها داخل الرواية [١] . وربّما لو كان الطبخ أو « الصهر » أكثر إتقاناً لأتقنت « الوباء » طرح ما تودّ طرحه من ملامح البيئة المحليّة ، ونأت عن العسف فى تناول الأشخاص الواقعيين وإغراقهم داخل ما أغرقهم فيه الرواية من مثالب وموبقات وأوضاع كارثيّة ، شكّل اجتماعها الوباء الخالص بالرواية . مع الإشارة إلى أنّ هذه الرواية مكرّسة لتناول عدد من القضايا الكبرى التاريخية والاجتماعية والسياسيّة ، ولم يحتلْ الهمّ المحليّ بالتالى إلاّ هامشاً جانبيًا ، ولكن مع ذلك بدت على درجة عالية من الاهتمام بالبيئة الخاصّة ومختلف الشئون الحياتيّة التى يعيشها أبناؤها [٢] .

سادساً : المحليّة مصدر للتندر والضحك

يحدث أن يجد الكاتب فى منطقته عدداً من الشخصيّات التى يتمتّع سلوكها ووجودها بقدر من الطرافة تجعله يفكّر جديّاً باستثمارها فى عمله الروائى ، على غرار ما يفعله الرسّامون من تصاوير شخصيّة « بورترية » لعدد من الأشخاص الذين ينتمون إلى القاع الاجتماعى ، لطرح قيم شكليّة لا يمكن طرحها من خلال تناول ملامح المنتمين إلى الطبقات العليا الحكومية والاقتصادية . وحذت الرواية الأوربيّه حذواً مماثلاً فجعلت بعض الروايات سيرورتها المركزية مكرّسة لمجرّد إتقان رسم صورة الشخصيّة الرئيسة فى الرواية بواسطة الكلمات ، بغضّ النظر عن طرافة الشخصيّة أو جدّيتها أو مأساويتها ، وربّما كانت « صورة سيّدة » لهنرى جيمس **Henry James** بجزأيها الكبيرين من أشهر الأعمال المكرّسة لتصوير الشخصيّات ، إضافة إلى أعمال عديدة لبلزاك **Balzac** أشهرها « الأب غوريو » وهناك أيضًا « صورة دوريان جراى » لأوسكار وايلد **Oscar Wilde** .

---

(٢) كان ذلك أثناء مناقشة رواية الوباء إثر صدورها . فى المركز الثقافى العربى فى اللاذقية وقد ناقش الرواية مع الجمهور إضافة إلى الكاتب ، نبيل سليمان ، والدكتور فؤاد مرعى – نيسان ١٩٨٣ .

(١) الوباء – هانى الراهب – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط (١) ١٩٧٨ .

والرواية العربية ، عنيت بعض نماذجها بإتقان رسم الشخصيّات ، روايات نجيب محفوظ بشكل خاص ، ، ولكن لابدّ من الاعتراف بأنّ نصيب الشخصيّات الطريفة كان ضئيلاً ، أو بالأحرى كاد أن يكون معدومًا ، قياسًا إلى نصيب الشخصيّات ذات الطابع الجادّ . فالرواية العربية المعاصرة عمومًا، نزعت إلى مواكبة الطعم المأساوى الحادّ لحياتنا فى النصف الثانى من القرن العشرين ، وخصوصًا فى عقوده الأخيرة ، وانصرفت بالتالى عن تناول الشخصيّات المرحة والساخرة ، وإذا حدث ذلك ، فإنما كان حدث بقصد بثّ عدد من الحوارات الموحية على ألسنة الشخصيات الثانوية .

ورغم خلوّ العربية من الطرافة والمرح ، فقد افتتحت ، الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل ، لإميل حبيبى ، الباب على مصراعيه لدلوف أنماط جديدة من السلوكيّات والطبائع ، لم تكن مطروحة من قبل ، ورغم غلبة انتساب شخصيّة المتشائل إلى ما يسمّى ، الكوميديا السوداء ، فلا يجوز ربطها بالطرافة المحليّة بشكل مطلق ، لعدد من الأسباب فى طليعتها سعى كاتبها إلى النمذجة والتنميط وجعل المتشائل أنموذجاً للفلسطينى المعاصر الذى وصلت حالته المأساوية إلى نقيضها ، المضحك ، على غرار ، شرّ البليّة مايضحك ،ومع ذلك ، فقد حملت ملامح المتشائل حشداً لا حصر له من طرافات الفلسطينيين الذين لم ينزحوا عن فلسطين إثر احتلالها عام ثمانية وأربعين ، ولكن انغماس الرواية بالهمّ السياسى الفلسطينى الكبير بجانبه المأساوى خصوصاً ، ضيّق المساحة الطريفة ، وضيّق أيضا فرصة عدّ الرواية ذات طابع محلّى خالص .

الأكثر اتّصالاً بالطرافة المحليّة هو ذلك الثالوث الذى تناولته ، الأوباش ، ، دلّول وصطوف وزمهرير ، بالإضافة إلى ، أمّون والست زهور ، فهذه الشخصيات تشى بأنّها مأخوذة من الواقع الفعلى الذى يفترض أنه قد شجّع الكاتب على استثماره بشخصيّاته الطريفة المغمورة التى يجعلها بؤسها المزمن ، تمارس تكيّفها مع الواقع المرير بأشكال شائهة وغير مألوفة، تستدعى السخرية من جانب الذين يزعمون أنّهم أسوياء ، فحين يجتمع الثلاثة فى مقهى ، عبود ، يثير اجتماعهم فضول آخرين ويحرضهم على إطلاق التعاليف الساخرة وتوقّع مهرجان من الصخب والضحك : ، الدكتور الروحاني دلول شهادة اختصاص من بلاد الهند والسند ، هكذا سيكتب على اللافتة فوق باب الدكان و ينزل دلول . شهادة مكتوبة بالفرنسية : **، حلاق اختصاصى للرجال والنساء من أفضل المؤسسات العالميّة لتعليم الحلاقة ، المرهقون يضجّون بالضحك ،[1] . وفى موضع آخر تصف الرواية كيف حاولوا جعل الخروف زمهرير يشرب الخمر ويسكر : ، أمسك حميدان بالجسم**

(١) الأوباش – أحمد يوسف داود – ص ٩٠ .

الصغير فثبته بين يديه ، وفتح سلوم الفم المتطاول . أما دول فسكب – وسط الهرج الذى عمّ المقهى – كأسه كاملاً في الحنجرة مباشرة ، ثم أسرع يغلق الخياشيم باليد الأخرى . تمامًا كما يجبر الأطفال على تجرّع دواء مر . وصفّق الجميع لزمهرير الذى عطس مرّات ، وضحكوا بصخب ، حتى المعلم عبود نفسه ضحك متنازلاً عن وقارة التقليدى »[1] .

ليست الأوباش استثناء بهذا الاتجاه ، « فالحاج كيان ، فى « عرس بغل » للطاهر وطّار يختزل في شخصيته حشداً من الخصوصيّات المحليّة المغربية عموماً ، والجزائرية بشكل أكثر تخصيصاً ، لهذا النمط العجيب القادر على التوليف بين إدمان تعاطى المخدّرات ، والارتياد الدائم لدور البغاء ، والمواظبة على أداء الفروض الدينية ، وتغليف ذلك كلّه بالعمل على ممارسة الدعاوة الأصولية ، التى تطبع فى وعى الحاج – البغل فى الرواية قناعة راسخة بأنه صاحب رسالة[2] . وفى « موسم الهجرة إلى الشمال ، كان الأكثر حضوراً من جميع شخصيّات القرية السودانية هو « بنت مجذوب ، التى تزوجت عدداً من الرجال وماتوا عنها دون أن تجد بينهم – باستثناء أفقرهم – من يستطيع إرواء شبقها المتأجج الذى كانت تعلنه ، وصار مثاراً للتندّر ومضرباً للمثل بحضورها وغيابها ، فى جلسات الصفاء الاجتماعى التى كانت تعمّ أماسى القرية معظم أيام العام[3] . وفى هذا السياق تمتلئ « مالك الحزين » لإبراهيم أصلان بعدد من النماذج المصرية الطريفة ، كتلك التى ترفض ممارسة الحب خارج حيّها ، لأنّ ذلك يعرّيها من شعورها بالقوّة التى تتحلّى بها داخل الحىّ فلا تجد أي حرج فى إقامة صلات جنسية مع الرجال بشرط أن يكون ذلك داخل الحىّ وليس خارجه[4] وما يمنع التوقّف طويلاً عند هذه الرواية أن مادتها الحكائية المؤلّفة من ومضات خاطفة يضئ كلّ منها جانبًا من حياة إحدى الشخصيّات التى يضمها الحىّ ، لا تتيح للشخصيّة – أيّة شخصيّة فيها – أن تحتل مساحة نصيّة كبيرة ممّا يؤدى آخر المطاف إلى شيء من الخلل فى إمكانيّة نسبتها إلى الطرافة المحليّة بالمعنى الخالص للعبارة .

إذا تم المادّة السمعية البصرية فى السينما والتلفزيون شكلاً من أشكال القصّ ، له جذر كتابىّ ما ، فالصورة تصبح عندئذ أكثر سطوعًا ، حيث يندر فى المواد المعنيّة بتناول البيئات المحليّة « الفلاحيّة المصرية بشكل خاص » أن تخلو إحداها من شخصيّة طريفة ، يقوم جوهر طرافتها عل ماتتمتّع به من خصائص محليّة لا تستطيع عنها فكاكاً ، كاللهجة والشكل والتعابير الشائعة والحبسات اللفظية وما إلى ذلك .

---

(١) الأوباش – أحمد يوسف داود – ص ٢١٠ .

(٢) عرس بغل – الطاهر وطّار – دار ابن رشد للطباعة والنشر – بيروت ، ط (١) ١٩٧٨ – من ص ١٥٥ حتى ص ١٦١ .

(٣) موسم الهجرة إلى الشمال – الطيب صالح – دار العودة بيروت – ط (٢) ١٩٦٩ – ص ٧٩ .

(٤) مالك الحزين – إبراهيم أصلان – مطبوعات القاهرة – ط (١) ١٩٨٣ – ص ٢٤ .

سابعاً : المحليّة مصدر للجمال الوحشى النادر

توفّر فرادة بعض المناطق مادّة خاماً شديدة الإغراء لاستثمارها فى إطار الفن ، سواء ارتدّت هذه الفرادة إلى معطيات جغرافية طبيعية ، أو إلى عادات وأفعال وسلوكيّات بشرية . فرغم فقر الوطن العربى بالتنوّع الجغرافى الناجم عن وقوع المساحة العظمى من أراضيه فى النطاق الصحراوى ، فإن الصحراء نفسها توفّر فرادة طبيعية تمّ تناولها فى أكثر من عمل روائى ، « فجبل الدرهيب » فى الصحراء المصرية الشرقية ، ومنجمه الرهيب شكلا السيرورة المركزية فى « فساد الأمكنة » . وشكّلت الصحراء الحجرية فى منطقة عسير فى الجزيرة العربية حالة مركزيّة فى تسيب حمّى الأزمة واستفحالها لدى المدرّس الغريب . ومستنقعات الأهوار العراقية تشكّل أيضاً حالة فريدة من الناحية الجغرافية تمّ تناولها فى أكثر من عمل « كوليمة لأعشاب البحر » لحيدر حيدر ، و « عشاء المأتم » لفاضل الربيعى .

ولكن مهما كان شأن الفرادة الجغرافية كبيراً ، فإن الفرادة الإنسانية هى التى يعنى بها الفنّ أكثر من سواها ، وهى التى تحدث استثارتها العديدة لدى المتلقّى . وهذا ربمّا كان واضحاً إلى درجة البداهة . فالإنسان فى كلّ زمان ومكان يبحث عن الغريب والمثير ، ابتداء ممّا يتضمّنه الحكى اليومى فى المنازل والشارع وأماكن العمل ، ومروراً بمتابعة الصحف ونشرات الأخبار وانتهاء بالفنّ الذى يشكل بحثه الدائب عن الفرادة ومفارقة المألوف إحدى سماته وخصائصه الكبرى .

فى إطار تناول الرواية لبعض الفرادات المحليّة ذات الطابع الغرائبى ، نجد اتجاهين ، يسعى الأول إلى الانزياح بالواقعة أو الحالة العادية إلى مايجعل منها حدثاً غريباً أو حالة فذّة ، ويكتفى الثانى بوصفها ، بحيث يكون مجرّد الوصف الدقيق كافياً لإحداث الإدهاش الناجم عمّا تتمتّع به الواقعة أوالحالة من مفارقة للمألوف .

فى الاتجاه الأول : تسعى « السيسبانة » لمكّى محمد على من السودان إلى تغليف شخصيّاتها بما يضفى عليهم بعداً أسطورياً أو عجائبياً ، فالسيسبانة التى تحمل الرواية اسمها ، فتاة تحمل اسم شجرة معروفة فى الغابة السودانية ، تتقلّب فى الإشاعة وحكايا الناس وأحلامهم إلى درجة تحوّلهم إلى كائن غير مرئى ، فيجعلها ذلك منقطعة عن اتصالها بجميع خصوصياتها السودانية ، ولا يبقى من البعد المحلّى السودانى ، سوى اللباس الأبيض الأكثر شيوعاً فى السودان وسواه من المناطق الحارّة ، بحيث يحتمل هذا اللباس أبعاداً إضافية تنأى به من كونه الأكثر ملاءمة لمناخات المناطق الحارّة ، إلى ما اكتسبه فى الذهن الشعبى من محمولات شائعة كالنقاء والطهر والبراءة من الخطيئة

وتماهيه مع السطوع الضوئي ، وعدّة في التفكير الشعبي أيضًا لباساً للملائكة . فالمنتظر في « السيسبانة » لايفارقه لباسه الأبيض الدالّ عليه ، وعندما يتلامح في أحلام الناس ورؤاهم المضلّلة بالتعب واليأس والسراب والغبار الصحراوي ، لا يلوح منه في الأبعاد سوى ثيابه البيضاء (١) .

وقريبًا من ذلك يأتي حديث « عشاء المأتم » من منطقة الأهوار العراقية ، عند تفتّح زهرة اللوتس الصفراء في الليالي المقمرة ، والتعرّي الجماعي للنساء ونزولهن إلى الماء ، ليس للاغتسال فقط ، وإنما أيضاً لإطفاء الحرارة الخارجية ، والحرارة الداخلية المتأجّجة بالشبق ، فلا يترك لها الكبت التاريخي مجالاً خارج إطفائها بذلك العالم المائي المغسول ، أو بالأحرى المغلّف بضياء القمر ، وتفتّح الشهوات إلى حدودها القصوى من خلال تفتّح زهرة اللوتس التي يجعلها انغمارها بالماء، نوعاً من التصوير الاستعاري لانغمار أجساد النساء بالكبت والقمع ، بحيث يشكّل التفتّح في حالة الزهرة وحالة الشبق ، حدثًا فريداً يشبه التفجّر المضبّب بالحلم والأمنيات ، ورغبات المقموعين ، والعجز عن تبيّن الرؤية الصافية في الليل مهما كان سطوع القمر شديداً : **« مع هبوط الليل يخرجن إلى الهور عاريات ، ويدخلن الماء ، لكن ذلك لا يحدث أبداً إلاّ عندما يغدو العالم المائي كله أصفر أصفر .. أصفر اصفراراً جميلاً ، أنت لا تعرف نساء الهور ، سينزلن عاريات مهتاجات عاشقات بلهفة لا نظير لها . عندما يغدو العالم بأسره أصفر اصفراراً يبعث الظنّ أن قمر الهور تناثر شظايا وسقط فوق القصب وشعّت ضياؤه المدهشة ، وسيمكث الرجال طويلاً في أكواخهم لا يخرجون منها ، فهذا يوم العاريات إنه طقس . ثم يبدأن بالبحث عن زهرة القصيب المتيّبسة يجمعها بنشاط ثم سرعان ما تغمرهنّ المياه العميقة »** (٢) . لم يشكل هذا المقطع سوى أسطر قليلة في رواية متوسّطة الطول . ومع ذلك ، كان أجمل مافي الرواية ليس فقط بسبب انعزاله الجزئي عن الأيديولوجية والدعاوة السياسيّة المباشرة . وإنما بسبب مافيه من فرادة واستثارة خاصّة ، ترتدّ إلى جوّ المغامرة والخطر الذي أحاط بشخصيّة الواصف ، وهو مسافر للحصول على هويّة ميّت من أقربائه البعيدين المقيمين في الأهوار بالإضافة إلى « الغلالة الحلميّة » ، التي خلّصت المهشد الذي يحتمل أن يكون واقعة معروفة من شوائبه وعوالقه الواقعية ، التي يفترض أن تكون في المشهد الواقعي مثقلة بالغبار والأوساخ ، بسبب مقتضيات العمل في الأرياف ، وهناك أيضاً ما يمكن أن يضمّه المشهد الواقعي من منافرة للجمال الأنثوي المنشود في العري ، بسبب اللواتي تجاوزن مرحلة العمر الجميل ، وبسبب احتمالات التعرض للدغ الأفاعي المائية وسواها من الكائنات « غير الجميلة » التي يضمّها واقعيًا عالم المستنقعات .

---

(١) السيسبانة – مكّي محمد علي – الدار العربية للكتاب – طرابلس – ليبيا – ط (١) ١٩٨٣ – ص ٢٣ .

(١) عشاء المأتم – فاضل الربيعي – ص ١١١ .

فى الاتجاه الثانى يحشد حليم بركات تفاصيل الحياة اليوميّة فى الكفرون خلال الأربعينيات لايكاد يستثنى من ذلك شيئاً ، وخاصة بما يتعلّق بعالم الصغار كالسباحة عراة تماماً فى « الغبابيط » والتلصص من أجمات الدلب والديس على المتستحمات من الفتيات ، ومواجهة الرذاذ المتدفّق من طاحونة الماء ، وسرقة الحمام ، وغير ذلك . ولكن الحدث الأكثر إثارة وفراداة من ذلك العالم ، كان المبيت فى مغارة مار إلياس المرعبة ، إمّا امتحاناً للشجاعة وإثباتاً دامغاً لها ، وإما بقصد الاستشفاء من مرض مستعص على العلاج ،حيث أدّى مبيت ابن عمّ الكاتب إلى وفاته إثر مبيته فى تلك المغارة بعدما أطبق عليه يأسه من إمكانيّة الشفاء(١).

لعبة السكّارات فى « الضباع » لإبراهيم الخليل من سورية ، هى الأكثر تجسيداً – فيما أعرف – لما سمّيته جمالاً وحشياً نادراً . فهذه اللعبة التى ينسبها الكاتب إلى بادية الرقّة ، تتضمّن حشداً لاحدّ له من نقاط الإثارة الجمالية الناجمة عن مجرّد تصوير اللعبة ، دون تغليفها بأية عناصر حلميّة ، أو محاولات شحنها بأبعاد أسطورية أو فكرية فائضة عن حدود اللعبة، ممّا يدفعنا إلى الافتراض بأن « الضباع » لا تضم شيئاً مثيراً من الناحية الجمالية سوى الفصل الخاص بلعبة السكّارت ، وما تبقّى كان مجرّد إطار لابدّ منه لاستيعاب ذروة العمل .

فى تلك البادية ، تخرج مجموعة من الفلاحات البدويات للاحتطاب أو جمع الأعشاب ، وبعيداً عن العيون ، لا يخجلن ممّا تضطرم به أعماقهن من شبق متأجّج يزيده استعاراً معرفتهنّ الأكيدة بأن عقاب إعلانه أو التعبير التلقائى عنه هو الموت وخصوصاً إذا نجم عن تجربة الحبّ فقد البكارة أو الحمل أو الفضيحة ، و لذلك يفرّغن شحناتهنّ الشبقيّة بطريقة جمعيّة فذّة وغريبة ، إذ يأسرن بواسطة تسلّحهن بالفؤوس رجلاً ساهياً غافلاً عما حوله ، كان فى « الضباع » راعياً مستلقياً بكسل ينظر إلى قطيعه حالماً بامرأة ، يوثقنه جيداً ، ويربطن عضوه التناسلى بخيط كتان قوى ، وتتبرّع إحداهن – اسمها فى الرواية « فرنساوية » بالتعرّى لإثاراته ، ويقضين اليوم كلّه فى التفرّج عليه ومداعبته ، وهو مستثار بعرى « فرنساوية » التى لا تدع وسيلة لإثارته دون أن تقوم بها ، وهو موثق عاجز عن الفعل والحركة ، وفى نفس الوقت تلجأ الفتيات إلى شدّ الخيط فيكاد عضوه المتورّم ينفصم عن جسده ، والألم يفرى كيانه ، ولا تجديه استغاثاته الناجمة عن آلامه الممزقة المرعبة شيئاً ، وتنتهى اللعبة أواخر النهار بعد أن تمكّن مدفوعاً بالألم والرغبة المجنونة فى الانتقام « جنسيا» من «فرنساوية » من فكّ وثاقه ، وعندما يندفع بجنون صوب عرى « فرنساوية » تعاجله

(١) طائر الحوم ، حليم بركات – ص ٦٩ .

الفتيات المذعورات من حريّته وخطورة تفاقم الوضع بالفؤوس ، فيقتلنه فوراً ، ويرجعن إلى القرية مجنونات ، دون أن يتيح الذعر فرصة « لفرنساوية » ترتدى فيها ثيابها فتدخل القرية عارية مع الفتيات [١] .

لا شكّ فى أنّ ما سماه الكاتب « لعبة السكّارات » يمكن تحميلها بعدد كبير من المحمولات الاجتماعية والنفسيّة والسلوكية ، فرديًا أو جمعيًا ، وخصوصاً ماتعلّق بالوقوف ، أو الإشراف على حافّة الإرواء الجنسى ، التى بدت فى الرواية حافّة للموت ، واستغراق هذا الوقف معظم ساعات النهار بدلاً من انقضائه فى الحالات المماثلة خلال فترة قصيرة ، أما أن يستغرق مشهد الإشراف على الموت ، واللذة المغموسة بأشنع أشكال الألم ، والتلذذ السّادى بالتفرّج على رجل يموت من الإثارة والألم ، كلّ تلك الفترة ، فإن ذلك يشكّل حالة استثنائية ، بالإضافة إلى مايتلامح فى المشهد من آفاق الكبت التاريخى المرعب ، وما يفعله القهر الاجتماعى بالرجال والنساء على حدّ سواء ، واجتماع اللذة بالألم ، وعدّ كل منهما حدّا أقصى للآخر ، إذ يعدّ الألم أقصى حدّ للّذة ، وتعدّ اللذّة بدورها حداً أقصى للألم . وهلّم جرّا .

وذلك كله لم يعط « الضباع » امتيازاً جماليًا فقط ، وإنما أعطاها - من وجهة نظرى - مسوّغ وجودها ، لأنّ ما ضمّته فى الفصول الأخرى كان معتاداً ومكروراً فى الأعمال التى تتناول أوضاعاً فلأحيّة ، أوعادات خاصّة بأنصاف البدو المقيمين فى حوض نهر البليخ فى الجزيزة السورية .

ثامناً : نجيب محفوظ والمحلّية

إنّ كلّ دراسة فى الرواية العربية تستثنى من مجرياتها نجيب محفوظ ، فإنما تحكم على نفسها بشىء من الضعة والتخلخل ، وفى الحدّ الأدنى بقدر من مجانية الاشتمال . ليس بسبب التهيّب الذى ينجم موضوعياً عن حصول الكاتب على جائزة نوبل بوصفها صيغة رسمية عالمية للاعتراف بالعبقرية والأهمية الكبيرة ، بل بسبب الموقع الفذّ الذى تحتلّه أعماله فى تاريخ الرواية العرية وواقعها الواهن ، وإذا كنت صرفت النظر عن تناول أعماله وإدراجها فى سياقيّة ما أتحدّث عنه ، فمردّ ذلك إلى ثلاثة أسباب تتلخّص فى :

١- أن ضخامة المادّة الروائية لدى نجيب محفوظ ، وقيمتها الفنّية ، عربياً وعالمياً ، تستدعى تخصيصها بعدد من الدراسات الطويلة والمعمقة ، وليس مجردّ إدراجها فى سياقات أخرى .

(١) الضباع - إبراهيم الخليل - دار الحوار - اللاذقية - ط (١) ١٩٨٥ - من ص ٦١ حتى ص ٧٩ .

٢ – أنّ من مقاصد الدرس القدى أن ينقل إلى حيّز الضوء عدداً من الأعمال الجيّدة التى لم يتح لها أن تلقى ما تستأهله من اهتمام ، بسبب الاستلاب الذى يعيشه النقد أو بالأحرى « جبن النقد » إزاء الأسماء اللامعة الكبرى.

٣ – أنّ الفترة التى أنجز فيها نجيب محفوظ مجده الروائى ، تخرج عن الحيّز الزمنى الذى يعنى به البحث ، بحيث تنضمّ أعماله من هذه الزاوية إلى تاريخ الرواية العربية حديثة التكوين ، أكثر ممّا تنضمّ إلى حركيتها الراهنة . ولكن .. فى جميع الأحوال .. لابدّ من الإشارة إلى الإنجاز العظيم الذى حققه نجيب محفوظ ، بشأن ذلك المهرجان العجيب من تفاصيل الحياة العربية المصرية عمومًا ، والقاهرية خصوصًا ، ممّا غمسها بشئ من السيرورة ذات الطابع الأسطورى وجعل كثيراً من شخصيّات رواياته وأسمائها ، جزءاً لا يمكن فصله عن الحياة الثقافية وحتى عن الحياة اليوميّة للكتلة الجماهيرية الكبرى ، ليس فى مصر وحدها ، وإنما فى معظم بقاع الوطن العربى ، فقد أرسى برسم معماره الروائى مداميك مثيولوچيا مكانية خاصة تتحدد معالمها الأساسية بـ « الوقف » و « الحارة » و « التكية » و « القرافة » و « الكتّاب » و « الرواية » و « السبيل » و « الحانة » و « الخلاء » إلخ .. ولكن بالإضافة إلى مثيولوجيا المكان هذه ، انفرد نجيب محفوظ وتلك تجليته الكبرى كروائى بتشيد ميثيولوچيا من الأشخاص أو الأدوار الأدائية »[1] .

إنّ معظم ما كتبه نجيب محفوظ باستثناء رواياته التاريخية ورواياته ذلك الطابع « الفانتازى » – يمسّ القضايا المحليّة التى سبقت الإشارة إليها ولكن ما سبق ذكره من الأسباب بالتضافر مع انفتاح رواياته إلى خارج القضايا المحليّة ، واكتظاظها بالعوالم المتنوعة التى تجعل نصيب المادّة المحليّة ضئيلاً نسبيًا ويحتلّ مساحة ضيّقة داخل العمل الواحد . كلّ هذا يسهم فى عدّ « محليّات » نجيب محفوظ تخرج عن معظم الأنساق التى عنى بها البحث .

تاسعا : « مفترق المطر » والطموح إلى قول « كل شىء » خاص بالبيئة المحليّة

الرواية عمل ضخم حاول فيه الكاتب أن يجعله سجلاً أميناً وشاملاً للمنطقّة الجبليّة القريبة من الدريكيش ، انطلاقاً من قريته « كفر شاغر » وجهد ألاّ يترك شأناً صغيراً أو كبيراً خاصًا بهذه المنطقة دون أن يوليه تفاصيله الكافية الوافية ، والزائدة معظم الأحيان عن الحاجة، كالعادات فى الزواج وتشييع الموتى والتعامل مع المرضى ، وقضايا الهجرة إلى أمريكا الجنوبية ،وتربية الأبقار وصناعة الأحذية يدوياً ، والتعليم لدى « الخطيب » الذى يسمّى فى المدن السورية « شيخ الكتاب »

(١) نجيب محفوظ فيلسوفاً بالوكالة – جورج طرابيشى – مجلّة الناقد – لندن – العدد (١٩) ١٩٩٠ – ص ٢٤ .

وجنى المحاصيل والحصاد ، وخلافات الناس واتفاقاتهم ، وتسالى الطفولة والمراهقة ، والمنافسات بين القرى ، وأيّام البيادر والثقافة الدراجة ، وإثبات التفوّق فى الثقافة المحترمة والتقرّب إلى الله من خلال حفظ القرآن .. إلخ .

ممّا يرمى به هذا العمل ترهّله وغرقه فى تفاصيل وشروحات تعليمية وتوضيحية تبدو أحياناً أكثر اتصالاً بالدراسات الاجتماعية والجغرافية ، أكثر مما تتّصل بفنّ الرواية ، وقد كانت دراية الكاتب بقابلية الفنّ الروائى لاستيعاب كلّ شىء وراء قدرٍ من الاتّساع والتشظّى اللذين ابتليت بهما « مفترق المطر » ، وكانت رغبته القويّة فى وصل منطقته بالمناطق الأخرى ، وبالعالم ، وإحساسه العارم بضرورة تمزيق الحجب الكثيفة عن الواقع المرير الذى أغرق المنطقة فى تاريخ حافل بالبؤس والانعزال والمآسى والقمع والجوع والفقر ، والحرمان من كلّ شىء ، وراء القدر المتبقى من الاتّساع الذى كاد أن يترك آثاره السلبية على كليّة العمل .. ولكن تمتّع الكاتب بما يتمتع الفنّانون الكبار من رهافة تجاه الحياة والعالم وتفاصيل الحياة الصغيرة ، وامتلاك الحسّ الساخر ، المدعوم ببناء عرفى – لغوى بدا متيناً من خلال الرواية ، جعل « مفترق المطر » على عتبة إنجاز روائى كبير ، لم يحل دون إنجازه الكامل سوى ترسّل الكاتب ، وتدفّقاته السردية التى لم تحل بدورها ، دون اختيار روايته لاستعراض ما يمكن استعراضه من الملامح الكبرى لتناول البيئات المحليّة التى تصلح هذه الرواية لاستعراضها والتمثيل عليها بكفاءة ملحوظة .

رغم ضخامة الرواية ، فإنها عموماً فقيرة بالأحداث ، إنها تناول بضع محطّات من حياة الكاتب ، وطفولته التى وضعها فى مرحلتين أولى وثانية ، انطلقت الرواية من عرس أخته التى زوّجها أهله لشيخ « درويش » فقير تقع قريته « شرقى الضهر » أى على السفوح الشرقيَة لسلسلة الجبال الساحلّية ، ثم تتدفّق التفاصيل باسترجاع شامل يسير فى شتّى الاتجاهات الزمنيّة ، إنّما يحكمه عموماً مساره أماماً ، بعد أن تمّ الانتقال إليه بقفزة واحدة ، تلت استعراض جوانب من العرس وأهازيجه التى تختتم الرواية مثلما ابتدأتها . والمهم أن هذه الرواية تحتوى على معظم ما لجأ إليه الكتاب الآخرون لتقديم النكهة المحليّة التى يمكن إجمالها فى النقاط التالية :

(أ) الطبيعة الجغرافية

أسهبت الرواية فى وصف الطبيعة الجغرافية للمنطقة ، بقصد تقديم صورة دقيقة وشاملة للمكان الذى احتضن الأحداث ، ونجد فى الوصف أحياناً تنحيةً للتأثيرات والأبعاد الانفعالية والعاطفية التى تطفو على السطح عندما يصف الإنسان أمكنة يرتبط معها بعدد كبير من الأواصر ، فجاءت بعض المقاطع تقريرية ، أقرب إلى البرود وبعضها يأتى على ذكر عدد من المواقع

المعروفة مما يجعل القارئ قادراً على تحديد الموقع الجغرافي للمنطقة : « **سطوح المرتفعات المشجّرة ، التي تنساح منها مغربيّة نزولاً حتى تغرق في البحر عند طرطوس ، حيث تظهر للعين المراكب الشراعية قادمة أو ذاهبة جنوباً إلى طرابلس ، أو مشتملة بين أرواد واللاذقية ، أو موغلة في البحر إلى قبرص . والبلاطة هي أوّل مرتفع في وجه ذاك الهواء الغربي . ومنها يتسلق الجبال إلى الجرد ، حيث لا ينقشع الغمام إلاّ أسابيع قليلة في الصيف .**

... وعن البلاطة طالما تمنينا ، لو كنّا نستطيع أن نلمس الثلج على قمّة جبل عكار . كانت تلك القمّة تبدو لنا بيضاء دائماً كأنها أشرعة مركب راس إلى الأبد . ومن تلك القمّة الدائمة الثلج ، كانت أنظارنا تنزلق إلى السهول ، وتضرب فيها إلى « الدعتور » ، ومن هناك تنساح بحراً إلى ميناء طرابلس . وفي أيام رمضان الكثيفة الغيم ، كانت يطلب إلينا أن نقف على البلاطة ، لنسمع مدفع الإفطار من طرابلس »[1] .

لم يفرد الكاتب مقاطع محدّدة لوصف الأمكنة ، ولم يعتمد طريقة معينة في ذلك ، كالانتقال من المشهد الكلّي إلى تفاصيله وجزئياته ، أو العكس ، بل تحصلت معرفتنا بالمنطقة تدريجيّا ومن خلال مابعثره الكاتب من ملامحها داخل السياق فنجد مثل هذه التفاصيل في عدد كبير من صفحات الرواية « **في هذه الناحية دربان فقط الدرب الأسفل هو درب عين السباع ، ولا فائدة لنا ممّا تحته حتى النهر الذي يغرّب من جنوب الضيعة ، ليلتقي بعد قليل بنهر عين البساتين المغرّب من شمالها ، إذ تمتدّ من تحته كروم الزيتون والعنب ، وكلها ملك الضيع المجاورة .**

... من بلّوطة الشكاير ، نقطة تحوّل الدرب إلى الضهر ، ومفتاح الحقول ، تنطلق الدواب مشرّقة في الحقول المحصودة بمدى يقارب مسير ساعة [2] . نفترض أنّ الكاتب يأمل من خلال هذا التفصيل الشديد لوصف بعض دروب قريته ، أن يستطيع القارئ تلمّس الأبعاد الفعلية للصورة المرسومة ، كما لو كان رفيقه في السير عبر تلك الدروب . وسواء استطاع القارئ إدراك الصورة أم لم يستطع ، فإن هذه التفاصيل التي تنتشر على عدد كبير من الصفحات كما سبقت الإشارة تشي بولع الكاتب ، أو برغبته القويّة في إيصال كلّ ماتختزنه ذاكرته ومشاهداته البصرية إلى الآخرين من أبناء المنطقة ومن خارجها .

وإلى جانب هذه التفاصيل والشروحات الخالية من المشاركة الانفعالية بما تحيل إليه ، هناك مقاطع كثيرة تكتظ بهذه المشاركة عبر مستويين :

---

(١) مفترق المطر – يوسف أحمد المحمود – ص ٢١٢ .

(٢) مفترق المطر – ص ٢٠٠ ، ٢٠١

يتعلّق الأول بتصوير العناء والكفاح المرير اللذين بذلهما أهل المنطقة للتعامل مع فقر الأرض وطبيعتها الجبلية القاسية ، وانعدام التناسب بين الجهد الهائل المبذول والمردود الضئيل لهذا الجهد . ويتعلّق الثاني بالإحساس الجمالي العارم بجماليات المنطقة من خلال إظهار بعض الانشراح للمناظر والإطلالات والنسائم العذبة وانعكاس ذلك في تعامل الكاتب مع الكلمات ، واعتماد البلاغة التقليدية في النشاط التخييلي الراشح من المقاطع الوصفيّة والحواريّة والسرديّة وسواها ، ممّا يذكّرنا بالشعراء الجاهليين المولعين بقرن الشيء إلى ما يشبهه من صور وموجودات وعناصر كانت تحيط بهم في بيئتهم الصحراوية الجاهليّة . فالكاتب في « مفترق المطر » يبدو شديد الولع بعقد المقارنات وزحم المادّة الحكائية بعدد لا حصر له من الصور الطريفة الوافدة – دونما استثناء تقريباً – من القيعان العميقة المنسيّة للقرى الجبلية في منطقة الدريكيش .

لقد شكّل الولع بعقد المقارنات الطريفة ، والساخرة ، أسلوباً مميّزاً للكاتب ، التزمه في جميع ما كتب تقريباً ، بما في ذلك تلك الزوايا الصحفيّة الصغيرة في جريدة الثورة مع الإشارة إلى أنّ اضطراره إلى الكتابة اليوميّة بأسلوب أراده تهكميّاً ، أوقعه في قدر ليس ضئيلاً من الافتعال الذي أفقد كتابته شدّها وسحرها المعهودين فيما كتبه في إطار القصّة والرواية ، وقد استطاعت تشبيهاته الطريفة ومقارناته الساخرة أداء وظيفتين رئيستين :

الأولى : أنّ الإسراف في تشبيه الشيء بشيء فيه قدر من الدونيّة ، ملمح بارز لأساليب أهل المنطقة في التعامل والتخاطب مع الآخرين ، وخصوصاً في الدريكيش التي لم تكن قد أصبحت « مدينة » حسبما يصنفونها الآن . وقد أشار الكاتب بشكل مفصّل إلى مايتمتّع به أهل الدريكيش – البلدة من موهبة خاصّة في السخرية والقدرة على الحطّ من شأن الآخرين[1] . ناسياً أنّه متفوّق عليهم بالفطرة ، فيما يتعلّق بهذا الشأن ، وناسياً أن هذا الشأن أيضاً – يمتد ليشمل النطاق الجغرافي – الاجتماعي للمنطقة . وربّما لجأ أبناء تلك المنطقة إلى ذلك ، ليستطيعوا احتمال الفظيع الذي عانوه قروناً طويلة . بوصف السخرية وعقد المقارنات التهكميّة تشعرهم بشيء من المرح الذي يستطيعون استنباته من الحياة والنشاط الاقتصادي ، وتشعرهم أيضاً بشيء من التفوق – الكاذب غالباً – على بعضهم ، وليس على الآخرين الذين لم يكونوا موجودين في الجبال إلاّ من خلال الدرك ومحصّلي الضرائب ، وهؤلاء الذين يمثّلون السلطات الغاشمة في تلك الآناء ، كانوا آخرين رهيبين لا يمكن الاقتراب منهم بشيء فيه رائحة السوء ، فلا يسخرون منهم إلاّ بعد غيابهم ،

---

(١) مفترق المطر – ص ٥١٧ .

فتشعرهم السخرية بشيء من الحماية – الكاذبة – وتشعرهم أيضًا بقدر ضئيل من لذّة الانتقام – الكاذب أيضاً .

والثانية : أن بروز المشبّه به إلى صدارة النسق – اللغوى – التعبيرى ، بشكل يتمّ فيه إهمال المشبّه ، عمداً أو بشكل عفوى ، ملمح ثقافى ينحدر من الموروث الثقافى العربى الضارب فى أعماق الجاهليّة ، حيث كان الشاعر على سبيل المثال يشبّه ناقته بالثور الوحشىّ ، فيشير إلى الناقة بكلمة أو كلمتين ليحتلّ الثور بعدئذ كامل المشهد التخييلى ، وقد أشار الكاتب إلى موروثه الثقافى بشكل شديد التفصيل ذاكراً أنه ديوان امرئ القيس كان أوّل كتاب مطبوع ، بعد القرآن ، يقرؤه[1] .

والأمثلة كثيرة :

« منذ سحراليوم الثانى نظرنا، لما أوقظنا ، لما أوقظنا ، إلى أكفّنا كما تنظر فتاة أفاقت من تخدير ، إلى نفسها وقد وجدت جسمها بغير الحال التى نامت عليها »[2] .

« قال الأب بصوت يخدشه نوم غير مريح : « مالكم كالضبع المقعية على باب وكرها ، لا تدرى أين ترتزق فى ليلتها تلك؟ »[3] .

انتفض صوت بنت لطّوف يقول : « اسمعوا ياأولاد الربّ هل هم فحول أو عجول مخصاة تدهن خصيها بالزبد ... »[4] .

« تعد عرنوسين وثلاثة على القصبة الواحدة ، بشال حريرية ، أطلقت فى حضن أوراق النصف الأعلى من القصبة ثم تدلّت كشرّابات الطرابيش الشّمط ، ولكن بألوان يصعب وصفها ، وبنعومة أحسسنا أننا نلمسها بالقلب ، لا بأصابع أيدينا ، وكلّ قصبة توّجت قامتها بشبشولة تشبه طلع النخيل ، لولا أنّ غصيناتها نافرة إلى الأعلى كإكليل على رأس عروس جنيّة ، والأوراق الخضراء ، على طول القصبة ، كلّ ورقة بطول ذراع الصبىّ تشبّ مرتفعة إلى مثل المرفق ، ثم تنصب من هناك كذيول المهيرات الرائعة فى مرج »[5] .

---

(١) مفترق المطر – ص ٣٧٢ .

(٢) نفسه – ص ١٥٠ .

(٣) نفسه – ص ١٥١ .

(٤) نفسه – ص ١٥١ .

(٥) نفسه – ص ١٥٣ .

في الطريق إلى طرابلس يمر « أبو الطاهر » الأنا الرواى فى القصّة ، بقرية اسمها « بيت أحمد ونوس » تقع بين صافيتا والحدود اللبنانية ، فيتذكّر الكاب مثلاً محليّا يقول : « مثل يقول : « مثل ضيف بيت أحمد ونوس » يفرد بعدها صفحتين ونصف الصفحة ليحكى قصّة هذا المثل[1].

وفى موقع آخر من الرواية يذكر أنّ « العليّة » التى استقلّ بها خارج البيت سمّوها « مغارة السائح » ويلى ذكر التسمية حكاية كاملة لقصّة المغارة مع أسباب إطلاق التسميّة[2].

وفى موضع آخر يشبه لون الطربوش « بلون عرنوس السماق البالغ المندّى »[3]. ومن الملاحظ أن هذه التشبيهات والمقارنات لا تقصد ما يقصده الدرس البلاغى من عقد المقارنة بين شبيهين ، بقصد الإظهار والجلاء ، بل قصدت شيئاً من المرح ، وتضمّنت إلى جانب ذلك ملامح من موجودات البيئة المحليّة ، وملامح من طبيعتها الجغرافية ، سواء تعلّق ذلك بالتضاريس أم بالمزروعات والحيوانات الأهليّة والمتوحّشة الموجودة فى المنطقة « البلّوط ، قصبات الذرة الصفراء ، المرّج ، المهيرات ، العجول المخصيّة ، الضباع ، السمّاق ... إلخ » ..

لا تتحصّل الصورة الكاملة لخصوصيّة الجغرافية الطبيعية للمنطقة قبل الفراغ من قراءة الرواية بصفحاتها التى تبلغ أربع عشرة وستّمئة صفحة // ٦١٤ // لأن الوصف الجغرافى مبثوث فى كلّ صفحة تقريباً ، وخصوصاً ما تعلّق بتدخّلات الطبيعة القاسيّة ضدّ الإنسان فى سعيه الأبدى لتطويعها والانتفاع بخيراتها ، وكان حضور الطبيعة يضمر أحياناً ويحضر طاغياً فى الأحايين التى ينال الطفلان « أبو مزيد » و « أبو الطاهر » نصيبهما ، أو بالأحرى يدفعان ضريبتهما من العمل القاسى الذى لابدّ من إنجازه للاستمرار فى العيش ، وخصوصاً عندما يذهبان للحفر وراء محراث أولاد عمّتهما فى الأسجار التشرينية شديدة البرودة[4] ، وعندما يحين موعد الحصاد ويضطران لحصاد « الشكارة » فى الظهيرة الحزيرانية الحارقة[5] : **« هبطنا نلتوى هنا وهناك ، بين أقراص البلاّن تارة والصخور والمدرجات تارة أخرى كثعابين جريحين ، وأبو زيد لاينفك يصفر استهوالاً تحت أقدامنا ، ازدادت ارتخاء ، وازداد هو امتداداً ، وكثر فيه القصب ، والنباتات المعيقة »**[6]. ولم يكن الزرع والحصاد وأيّام البيدر وحدها التى تستأثر بإظهار العناء ، بل كان ذلك يحدث كلّما قام

(١) مفترق المطر – من صفحة ٤٢٤ إلى ٤٢٦ .

(٢) نفسه – من صفحة ٤٣٩ إلى ٤٤٠ .

(٣) نفسه – ص ٥١٩ .

(٤) نفسه – ص ٥٥ وما بعدها .

(٥) نفسه – ص ١٥١ وما بعدها .

(٦) مفترق المطر – ص ٦٦ .

أحد بأىّ عمل زراعى ، ابتداء من تربية دودة الحرير ، ومروراً بنقل الماء من العين وتربيةالأبقار ورعيها وسقيها ، وجنى التين والزيتون ، والذهاب إلى الطاحون ، وعشرات الأعمال الأخرى التى زحمت الرواية الطويلة ، التى ربمّا ظنّ الكاتب أنّه أغفل كثيراً ممّا كان يودّ ذكره فيها ، رغم طولها ، ورغم ما حشره فيها ممّا كان يفعله أهل المنطقة **« زرع لا بالمناجل يقطع ولاهو بالأيدى يقلع . مثل أذن الجحشة ، حركها تتحرك ، ولكنها لا تجدع .خيطان قنب ممسوكة بالأرض . كلّ النهار قرفصة وازحف تكسرت عظامنا اهترأ ماعليهامن لحم »**[1] .

ورغم ازدياد مساحة العناء وطغيانها على ما عداها ، فإن ذلك لم يكن يمنع الكاتب – الطفل من إظهار بعض ما كان يستشعره من جماليّات مختلفة ، لم تحل مشاغل الطفولة وشقاواتها المعروفة دون إظاهره : « كانت الشمس ترشق أول دفعة من أشعتها على رأس الجبل المقابل كأنها أورا ق ورود حمراء يابسة يسوقها هواء جاف ، وهكذا على رءوس الجبال المتتابعة بانخفاض يقلّ كلّما اقتربت من البحر ، فتبدو كأنها صوامع رهبان ، تتمايل ذبالات أسرجتها اليائسة على ترانيم أبحّها السهر ، واستشرى فيها الضجر »[2] .

لا يتخلص وصف الطبيعة الجميلة من أثقال الشقّاء والعناء إلاّ قبل انتهاء الرواية بقليل ، وبعدما يكون « الأنا الراوى » قد قطع مسافة فى التحصيل الثقافى ، ومسافة أخرى فى العمر وضعته فى بداية الشباب والنضج ، وجاء ذلك أثناء الرحلة التى اجتازها فى الدروب الجبلية لزيارة « الشاعر » الذى لم يذكر اسمه خلافاً لما ورد فى بقيّة الرواية ، وتمّ تتويج الرحلة بلقاء الشاعر الذى كرّس شطراً من حياته للشعر ، وشطراً آخر لزراعة جنائن التفاح .

لقد شاع فى هذه الرحلة جوّ عام من الاسترخاء ، ربمّا كان مردّه إلى أنّ الكاتب والقارئ أيضاً يحتاجان إلى شىء منه بعد مضىّ ما يزيد على خمسمئة صفحة من الرواية ذات القطع الكبير . وربّما ارتدّ ذلك أيضاً إلى أن الرحلة والتفاح والشاعر ، عناصر شكّلتها بمجموعها حالة التغريب اليتيمة التى خرقت الواقع المشقى الذى أشاعه الكاتب فى جميع أجواء الرواية وصفحاتها . وهذا التغريب ، ربّما أراده الكاتب نوعاً من الخلاص المعرفى ، أو الخلاص بواسطة المعرفة ، لأنه جاء ذات طابع ثقافى خالص ، يمكن إنجازه بعيداً عن ظلال الاستحالة التى كانت تبدو مسيطرة على كلّ شىء . فجنائن التفاح ليست بعيدة بدليل اجتياز المسافة إليها مشياً ، والمقصود بالزيارة مشهود له بالشاعرية ، إذ كان ينشر شعر على صفحات الجرائد[1] ، ولم يمارس كتابة الشعر على

---

(١) نفسه – ص ١٥١ .

(٢) نفسه – ص ٦٦ .

(٣) مفترق المطر – ص ٥٤٠

الورق فقط ، وإنما مارسها على الأرض ، فغيّر ملامح المشهد المرئي من خلال تحويل مساحةخالية ، إلى بساتين تفاح . والخلاص من الواقع الرديء عن طريق المعرفة ، بسبب استحالة إنجازه في المنطقة عن طريق النشاط الاقتصادي ، أفاض الكاتب كثيراً في الحديث عنه ، وخصوصاً أثناء الحديث عن اشتراكه في الجرائد المحليّة والعربية على الطريقة « الحميّنية » كما سماها حيث كان أهالي بلدة حمّين يرسلون طلبات اشتراك إلى جميع الجرائد الصادرة في سورية ولبنان ومصر ، وبدلاً من دفع رسوم الاشتراك كانوا يكتبون عبارة « رسم الاشتراك سيصلكم فيما بعد » وتكون النتيجة ورود الجرائد إلى مشتركيها عدداً من السنوات ، قد تنتهي باكتشاف إدارة الجريدة أنّ الاشتراك لم يصلها ، فتقطع عن إرسال أعدادها ، أو تستمر بالإرسال على أمل استلام رسم الاشتراك الذي لن يصل[١] . والمهم أنّ أهالي « حمّين » كانوا يتنافسون في العلم والتحصيل العلمي حين أتيح لهم ذلك ، لأنّ واحدهم لم يكن يطمح أن تعطيه أرضه فيزحسن مواسمها أكثرمن رطلين حنطة أو ثلاثة [٢] : **« أرض حمّين لأهلها . ولكنها ، بالنسبة لغزارتهم ، لو قسّمت عليهم ترابها وأشجارها المثمرة بالميزان لما زادت حصّة الوحد عن عشرة أرطال . لذلك كانوا ، على قولهم ، يتنافسون فيما بينهم بالعلم ، بحسب ما كان عليه العلم في عصور تركيا . وحكى عنهم أنهم تنافسوا أيضاً باسم حسين[٣] .**

والتفاح أيضاً استطاع أن يجسد حالة التغريب أو « الانزياح » عن الواقع ، من خلال تطويره ، فالتفاح طارىء على الزراعات التقليدية في المنطقة « كالحبوب والجوز والتين والزيتون والعنب والرمّان » واستقدمته المعرفة وحدها إلى المنطقة ، أي معرفة « الشاعر » بجدواه الاقتصادية ، ونجاح زراعته في المناطق الجبلية ، ولا يخلو التّفاح من بعد ثقافي – جمالي بوصفه الثمرة الرامزة إلى الغوايّة والخطيئة من أجل غائيّة المعرفة ، أو بالأحرى تضحية الإنسان المتجسّدة بارتكاب المعصية ، *وبالتالي تضحيته بالجنّة في سبيل تحصيل المعرفة استناداً إلى سفر التكوين دون أن نجد* في الرواية ما يتصل مباشرة بالبعد الثقافي الديني لثمرة التفاح ، ولكن ذلك يتحصّل من خلال السياق : **« كان لايفتأ ينشدهن الشعر . ما سمعته يشرك شجرتين في قصيدة واحدة أو مقطع من قصيدة . وحاولت أن أتعرّف على بيت واحد سمعته ينشده ، قبل هذه المرّة ، فلم يتأكّد لي إلاّ أنه جديد كجدّة تفاح هذا الموسم .**

---

(١) نفسه – ص ٥١٦ .

(٢) نفسه – ص ٥١٦ .

(٣) مفترق المطر – ٥٣٩

وانتكني الفرصة . أظنّه تنصّت إلى صدى صوت تردّد في شقّة الوادي الثانية .

أسرعت إليه بالسؤال ، كمن يلقي حملاً خرت به يداه : « ما الحياة » ؟ .

قال : أن نغرس التفّاح ونعنى به .

– لماذا خلقنا ؟

– لنأكل التفاح !

– والغاية من الوجود ؟

– أن نحسب ثمن التفاح .

– وبعدئذٍ ؟

– هذه على التفاح ! .. »[1] .

ربما ساعدتني معرفتي الشخصية بطبيعة المنطقة من الربط بين الأنساق الوصفية اللغوية ، والتوضّعات الجغرافية التي تحيل إليها في الواقع الفعلي وخصوصاً فيما يتعلّق باستعمال المفردات والتعابير الشائعة في تسمية بعض المواقع والتضاريس وطرائق الزراعة « كالحير والحاكورة والقفيلات ، والموشة والحاموش ، والصمدة .. إلخ .. » ولكن لا أعرف إن كان الوصف اللغوي يقود إلى مكافئه الواقعي لدى قارئ لا يعرف المناطق الجبلية . إذ ربّما تقوده اللغة إلى تصوّرات ماديّة طبيعيّة غير تلك التي يعرفها الواقع . والمسألة لا يجوز الوقوف عندها في الرواية بوصفها كلاماً نثرياً تخييلياً . ولكن من المشروع طرح هذا التساؤل في رواية يريدها كاتبها أن تنقل الواقع بأمانة قصوى ، وخصوصاً عندما يترافق ذلك بالرغبة الواضحة في تقديم الخصوصية الجغرافية الطبيعيّة كالوديان العميقة والجروف والجبال والمجاري المائية ، وما شابه ذلك ، فهذه العناصر بتشكيلاتها المعروفة في المناطق الجنوبية من الجبال الساحلية في سورية ، ليست عناصر نادرة الوجود ، بل يمكن الذهاب إلى العكس وعدّها معطى شائعاً في جميع المناطق الجبلية ذات الارتفاع المقارب والمناخ المقارب أيضاً ، مهما اختلفت التسميات ، فتسمية « المدرّج »المعدّ للزراعة في الجبال المنحدرة بـ « الحَير » تعني خصوصيّة في اللهجة أكثر مما تعني خصوصيّة في الجغرافية . والأمر نفسه يمكن سحبه على تناول نباتات المنطقة ، أشجاراً ومحاصيل وأعشاباً ، فهي معروفة في

---

(١) نفسه – ص ٥٣٩ .

مناطق أخرى ، لكن التسمية قد تختلف . وقد تختلف أيضًا بعض طرائق الاستعمال .. كاستعمال « بعر دود الحرير علفًا للأبقار »[1]، واللجوء إلى ثمار البلوط للغذاء في سنوات المحل الشديد .

(ب) الشخصيات

على الرغم من ضخامة الرواية فهي فقيرة عموماً بالشخصيّات ، وخصوصًا تلك التي تعيش خارج الأسرة المكونة من « أنا الكاتب الراوي - أبي الطاهر » وشقيقه وأخواته وأبويه ، وخصوصًا إذا قيس ذلك إلى حجم العمل . ورغم قلّة عدد الشخصيّات ، فإنّ الكاتب جانب الأشكال المعتادة في تقديم أوصاف شخصياته وملامحها البارزة عندما يرد ذكرها. ففي «مفترق المطر » يتطلب الأمر قراءة الرواية كاملة تقريبًا حتى تكتمل ملامح صورة الأب على سبيل المثال . وفي شخصية « الأب » تتكثّف معظم الملامح التي تسم ابن تلك المنطقة ، في مطلع القرن ، وربّما حتى هذه الآناء ، وخاصّة ماتعلّق بثرائه الداخلي وتناقضاته الحادّة في الوقت نفسه ، فهذا الأب عائد من هجرته في الأرجنتين ، وقد نذر نفسه فور عودته إلى أمور الدين من تعبّد وسعى إلى التفقّه والتعمّق في موضوعه الإيماني ، معفيًا نفسه من أعباء العمل الإنتاجي ، لأنّ الجهد الذي بذله في الشغل الطبيعي في الوطن طوال العمر ، ولذلك عدّ نفسه قد اشتغل في الأرجنتين عن عمره الباقي كلّه ، ومع ذلك يعود مرغماً إلى الانخراط في الدورة الطبيعية لأعمال القرى ، من حصاد وفلاحة وجني زيتون ، وذهاب إلى الطاحون . وهو في الوقت نفسه حذّاء ماهر ، كان يتقن صناعة ا لأحذية يدويًا ويتقن إصلاحها ، وهو أيضاً شيخ جليل أبًا عن جد ، كما يقال ، ويقضي جلّ يومه في تثقيف نفسه دينيًا وروحيًا : **« كنت لا أفيق كلّ صباح إلاّ على أبي يتلو سيرة يوسف . كانت يحفظها هي وسورة الدهر والملك غيباً كان صوته هشّا كان يوقف التلاوةعند آيات ، ثم يستأنفها .**

.. كان يلحّ على « فصبر جميل والله المستعان على ماتصفون » ويكرر أكثر منها و« ابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم » .. وما دام في التلاوة فلا يجوز لنا الكلام ، ولا يحق لنا الانصراف إلى شيء آخر ، والخروج من البيت غير مسموح به »[2] .

الأم أيضاً لاتقلّ غنى عن الأب وإن كانت شخصيتها اتخذت منحى مغايراً لشخصية الأب ، وهي أيضًا تحمل خصوصيّة ابنة المنطقة ، ولا تكتمل صورتها - رغم المساحة الكبيرة التي

---

(١) مفترق المطر - ص ٢٩ .

(٢) مفترق المطر - ص (٣١١) .

احتلتها في الرواية – إلاّ في أواخر الرواية فلا يظهر من شخصيتها جانبها المرح إلاّ في الصفحات الأخيرة وهي تقلّد صهرها « الشيخ نبراس » وذويه ساخرة من حركاته وإرباكاته . كان من الطبيعي أن تحتلّ الأمّ مساحة كبيرة بوصفها أمّا للراوي الذي تجري الأحداث من منظوره عندما كان طفلاً . لقد كانت على خلاف زوجها مثالاً لربّ العمل القاسي الذي يريد إنهاء عمله مهما كلّف الأمر ، ومهما كانت الظروف ، وتبدو خصوصيتها المحليّة في نبرتها الغاضبة ومواهبها في توجيه الشتائم وتقريع الآخرين ، فيفرد الكاتب لشتائمها الموجهة إلى البقرة « حمّورة » عدداً طويلاً من الفقرات سيتم التوقّف عندها لاحقاً وكذلك شتائمها الموجهةللدجاج ولابنها وابنتها خاتون وخصوصاً أثناء تسريح شعرها : « **يارب .. هذا الشعر خلقتك ! سبحانك ، ما تركت مصيبة في الدنيا إلاّ رميتها برأسي . ما دمت تخلق ، اخلق أشياء مقبولة ومريحة . ماذا يفرق معك ؟ انظر بعينك ، هذا المشط اشتريته باثنتي عشرة بيضة ، كم سناً بقيت فيه ! هذه البنت من سيأخذها عنّا ؟ تلملم البشاعة وتجعلها في بناتي . أريد أن أعرف غيرنا ماذا يعملون لك ، فترزقهم ما يرضيهم ، ولا ترزقنا إلاّ ما يسخط مسبحة الرجل تسع وتسعون حبة ، وفي الصباح وفي المساء : « سبحانك اللهم وبحمدك » ، « والله أكبر ولله الحمد » ، و « الله أكبر كبيراً والحمد لله كثيراً » ، ولا شيء منك إلاّ مثل هذه القردة . أهذه يخلقها رب** »[1] .

وعلى خلاف الأب أيضاً لم تكن معنيّة بتعليم أولادها ، ولا بتديّن زوجها ، كانت تريد أن ينجحوا في الفلاحة والزراعة وتدبير مسائل الحياة، فالأب كان شديد الحرص على أن يتعلم أولاده القراءة وأن تكون قراءتهم ممتازة « **أنثى لا ذكراً حسب تعريفه**[2] » ، أمّا الأم فقد كانت شبه متفرّغة للتقريع والشجار اليومي : « **قراءة لعب بلعب ، خمسة أيّام وأنتم مرنّخون في « أبجد » .. إن استمرّت الحال كذلك فسيظهر القائم ، ولن تختموا ربع يس . ولماذا القراءة والكتابة ؟ لتصيروا مثل أبيكم ، الناس في شغلها وهو يرتّل « سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى» ، سبحانه ولا يسرى به هو إلى البريّة فيفلح أرضاً ، أو يغرس شجرة** »[3] .

« الشيخ نبراس » الصهر الذي يظهر في أواخر الرواية تمّ رسمه بألوانه المحليّة الخالصة ، وخصوصاً فقره ، ودوشته ، وتدينه العميق. فهو لفقره لا يظهر مع أخيه الأكبر في وقت واحد لأنّ الاثنين لائقا واحداً يتبادلانه ولا يأتي لزيارة أنسبائه إلاّ ليلاً لكيلا ينفضح عمره الفعلي ، وعندما

---

(١) مفترق المطر – ص ٣١١ .

(٢) نفسه – ص ٤٧ .

(٣) نفسه – ص ٤٨ .

يحضر لا يتبادل الكلام مع « خاتون » خطيبته فهي تكتفي بتقبيل يده ويعطيها خمسين ليرة « علامة » والعلامة بمثابة الهدية الرسميّة قبل الخطوبة والزواج[1] . والخمسون ليرة مبلغ كبير بمقاييس تلك الأيام ، يقضي السهرة في التباحث مع حميه في أمور الدين وعلومه ، وهو حريص على الزواج من « بنت الأصول » التي يحرص أهلها على أن يبصّروه بمثالبها أمام ذويه ، فيؤكّد الأهل أن « خاتون » مخّها سميك ، وأنها لن تكون كما يرجونه منها فيما يتعلّق بالنباهة والدراية وحسن إدارة منزل ، فيكون جواب الخاطبين أنّ البلهاء في بيت هذه الأسرة تتلقى من التربية والتهذيب والفضائل وحسن الخلق ، أضعاف ما لدى الذكيّات في بيوت أخرى[2] . لأن سمعة البيت التي صنعها دأب الأب على التبحّر في أمور الدين تملأ المنطقة .

تحسن الإشارة هنا إلى تلك الخصوصيّة المحليّة المتعلّقة « بأولاد الأصل » فما يكون تسميته بالنبالة العائلية لا يرتد في المنطقة بالضرورة إلى ملكية أقطاعية موروثة ، كما هي الحال في معظم المناطق الأخرى . بل يرتد غالباً إلى السمعة الطيّبة التي يمكن أن تكتسبها بعض الأسر التي تتوراث التديّن والمشيخة في اتّجاهين : الأول معرفيّ خالص ناجم عن سعة اطّلاع الشيخ وذويه وأبنائه في أمور الدين خصوصاً ، وفي الأمور العامة عموماً ، والثاني : سلوكي يتمّ تقديره بمدى التزام هذه العائلة أو تلك بالاستقامة والأخلاق الحميدة ، بغض النظر عن أوضاعها الاقتصادية التي تصل أحياناً إلى قاع الفقر كما في حالة الأب داخل الرواية .

الشخصيّات الأخرى كانت أكثر شحوباً ، ومع ذلك استطاعت أن تعكس ملامح مختلفة من شخصيّة إنسان تلك المنطقة في معظم مناحي حياته « الاقتصادية والاجتماعية والمعرفية والمعتقدية .. إلخ .. » والتفصيل الشديد قد يبتعد بالدراسة عما تتوخاه وخاصّة أننا لا نجد شخصيّة واحدة – أساسيّة أو ثانوية – لم يتقن الكاتب رسمها وربطها بخصوصيتها المحليّة ، وما أكثر الشخصيّات التي تغري الدراسة بالتوقّف عندها ، « كخاتون » التي اختزلت في شخصيتها ملامح المرأة المنذورة للشقاء الأبديّ فور ولادتها ، بحيث لا تجد متسعاً للنظر في المرأة حتى ليلة العرس ، ويحدث أن تذهب في ثياب العرس إلى بيت الزوجية دون أن تتاح لها فرصة النظر إلى كامل قامتها بواسطة المرآة وهي في ثياب الحلم .

(ج) الشخصيّات الحيوانية

لا تقل هذه الشخصيّات حضوراً وأهميّة عن الشخصيّات الإنسانية لما لها من تأثير حاسم في حياة الناس ، ولقدرتها على عكس الخصوصيّة المحليّة أكثر مما تسطيع ذلك الشخصيّات الإنسانية ،

(١) مفترق المطر – ص ٤٧٤ .

(٢) نفسه – ص ٥٤٠ وما بعدها .

وعلاقة الإنسان مع هذه الحيوانات تأخذ منحى خاصاً ، طريفاً أحياناً ، وخصوصاً فيما يتعلق بشتائمها وتوجيه الحديث واللوم إليها كأنها تفهم وتعقل كالإنسان تماماً ، ربّما انطلاقاً من عدّها مسوخاً ، أو كانت ممسوخة كانت بشراً ، مسخها الله حيوانات بسبب ما اقترفته فى حياتها البشرية من موبقات . وربّما انطلاقاً من حضورها القويّ فى حياة الفلاحين الذين لا يستطيعون الاستمرار فى العيش دونما وجود حيوانات أليفة ، وحين يتم توجيه الحديث إليها أثناء نوبات الغضب الشديد والتعب المضنى ، فيتم توجيهه عندئذ إلى القدر أو الظروف التى ابتلت الإنسان بالتعامل معها ، « فمحمّد » العيسى « الذى كان يمتهن خصاء العجول وتيوس الماعز ، كان يسمّى هذه الحيوانات « مخاتير القرى » الظالمين الذين مسخوا عجولاً وجدايا[1] ، « هو يزعم أن نفس الجدى ، قد كانت الإنسان بخس الناس أشياءهم واغتصبهم حقوقهم »[2] .

« البقرة حمّورة » أكثر الشخصيّات الحيوانية حضوراً ، أثناء حلبها ورعيها وإطعامها وجلب الحشائش إليها ، وأثناء انطلاقاتها فى الحقول .. ولم يكتف الكاتب بما وجّهته إليهاصاحبتها « الأم » من لوم وشتائم ملأت عدداً من الصفحات ، بل جعلها أيضاً موضوعاً للشعر الشعبى الذى يتسلى به أهل القرية عن شقائهم أيّام الحصاد ..

« حـمّـورة يا حـمّـورة	بعين الله منظورة
هالليلة فرحةخضّورة	بتحلب مولى الطنجورة[3] .

ويتابعون على قافية أخرى :

ياالله ياالله يا حواصيد	هالموسم علينا جديد
حمورة بقرة الأجاويد	مابتاكل غير شعير .. »

قلّما يمرّ حيوان دون أن يفرد له الكاتب مساحة وصفية أو حدثية مناسبة تفيض عن الحدود أحياناً ، فأتان بيت عمّته « الجحشة » يفرد لمغامراته فى امتطائها للركوب حوالى أربع صفحات يبيّن خلالها كيف ذاق الأمرين قبل أن يفلح فى ترويضها كأنها جواد بريّ شرس ، وكيف انتهى المطاف إلى إذعانها للأمر الواقع : « **أخذت تسير فى زاروب لا أكاد أظهر عن ظهرها من جداريه**

(١) مفترق المطر – ص ٤٦٨ .

(٢) نفسه – ص ٤٦٧ .

(٣) نفسه – ص ١٦٥ .

العاليين . عيناى لاتتصرفان عن أذنيهما . إنها تنصبهما متقاربتين تارة كأذنى الأرنب ، وتارة تسددهما إلى الأمام . إذا كانت نوايا إنسان تظهر فى نظراته أو ملامح وجهه ، فنواياها هى تظهر من أذنيهما »(١) .

ويفرد الكاتب فى موضع آخر أكثر من صفحتين يحكى فيهما عن كيفيّة قتله للقطّ المنزلى الذى التهم عصفوراً من « طاقة الرويقة » دون أن يشفع للقطّ تدخل الأب الذى عدّد فضائله ولا تدخل الأمّ التى أعلنت أنّ القطّ أنفع لها من هذ الولد الذى لا يسمع كلمة أبويه : « تشفّع له الأب معدداً فضائله . قال إن حيّة لم تشاهد زاحفة إلى طاقات الحمام منذ أن اقتنينا هذا القطّ حتى حردون لم يعد يرى من حول البيت . وقال إنه ما رآه مرّة ، يمدّ لسانه إلى الحليب ، ولا تسلّق إلى القريشة المشمّسة . وما استدعى قطة إلى الدار فى شهر شباط . والأرجح أن يكون قد حسب العصفور بريّاً ، ولو عرف أنه يخصّنا لرعى حقّنا فيه . وقالت الأم : « لا تنله بأذى ، من ليس **عنده قطّ ، يقتنى قطّاً فى شهر نيسان حتى لا تأكل الفئران والجرذان دود الحرير ، بيتنا فى طرف الحارة ، متى خلا من قطّ يتحول الفأر إليه » ولمّا يئست قالت : « إنّه أنفع لنا منك . بل هو أفهم . ما نهيناه عن شيء يهمّ به إلاّ كان ينتهى . أنت القارئ والكاتب لا تسمع لأبيك ولا لأمّك . كيف تقتل قطّاً يصيد الفأر والحيّات بفرخ عصفور ، حرمته لأمّه ، ولا فائدة فيه »**(٢) .

ولا يقتصر الأمر على هذه الحيوانات الثلاثة ، البقرة والجحشة والقطّ ، بل يندر أن يتجاوز الكاتب حيواناً دون ذكر كثير من صفاته وطبائعه وطرائق التعامل معه ، وهذه الحيوانات يميّزها كما هو ملاحظ ، أن الناس يتعاملون معها بوصفها كائنات عاقلة بطريقة ما ، إمّا إيماناً مبهماً بأنها كانت أشخاصاً ظالمين عوقبوا بالمسخ ، وإمّا لأنّ تصرّف كثير من الحيوانات يشى بصدوره عن ذكاء وفهم خاصّين بحيث يبدو التصرف نوعاً من النكاية بمقتنى الحيوان .

(د) النشاط الاقتصادى

شغلت الأنشطة الاقتصادية لأهالى المنطقة حيّزاً كبيراً أيضاً من هذه الرواية ، وقد شرح الكاتب ممارسة معظم هذه الأنشطة بمقدار من الاستفاضة التى تذكّر بالشروح المدرسية . لكن معظم هذه الأنشطة كان معروفاً فى معظم المناطق الزراعية من العوالم ، ولم يتمتّع بالتالى بخصوصيته المحليّة التى نعنى بها الآن . كالفلاحة ودرس القمح والحصاد والتذرية وجنى الزيتون وتربية دودة الحرير ومواسم قطاف الحرير ، والدولاب الذى يتم عبره استخلاص خيوط الحرير من

(١) مفترق المطر – ص ٢٤٥ .

(٢) نفسه – ص ٣٤٠ .

التفافها فى جدران الشرنقة ، بعد « حل » الشرانق فى وعاء ماء مغلىّ . وما يسهم فى انحسار الطابع المحلى الخالص عن هذه الأنشطة ورودها فى روايات أخرى تناولت مجاورة للمنطقة التى تناولتها « مفترق المطر » . فقد أفاض « حنا مينه » فى «بقايا صور » فى الحديث عن تربية دودة الحرير بتفصيل شديد بلغ اثنتى عشرة صفحة[1]، وتناولت « حبيبتى ياحبّ التوت » لأحمد داود جوانب من عمليّة « حلّ » شرانق الحرير فى « الدولاب » المحلّى والاتّجار بخيوط الحرير[2] . ومع ذلك .. لابدّ من الاعتراف بتميّز « مفترق المطر » فى التعامل مع مجمل الأنشطة الاقتصادية التى تناولتها ، سواء تعلّق ذلك بما تمّ تناوله فى روايات أخرى كما فى تربية دودة الحرير ، أو فى بعض الأنشطة التى عبرت الروايات الأخرى عليها عبوراً سريعًا ، كصناعة الأحذية يدوياً ، أو انفردت بتناولها ، كتربية « طيور الحبش » ورعيها وسوقها فى الطريق مسافة طويلة تقارب خمسين كيلو متراً لبيعها فى « طرابلس »[3] . وتلخّص هذا التميّز بتناول الأنشطة تناول الخبير العارف بخفايا كلّ مهنة ، والحرص على ذكر التفاصيل كعادته فى تناول كلّ شيء داخل الرواية ، فالذين تناولوا تربية دودة الحرير مثلاً لم يذكر أحد منهم شيئاً عن استعمال بعر الدود علفاً للأبقار[4]، ولم يشر أحداً أيضاً إلى صناعة « الكرينات » الأطباق المصنوعة من روث الأبقار لتربية دودة الحرير فى مراحلها الأولى ، ثم تستعمل بعد استهلاك جزء منها ، أو تكسّر حوافها وقوداً للتدفئة أو لتحمية **التنّور : وحدها هى تصنع « الكرينات » أطباق ذات حرف قائم بعرض الكف ، من روث البقرة المجمّع بعضه على بعض ، من تشرين الثانى إلى منتصف شباط »**[5] . ومرّ ذكر صناعة الأحذية يدوياً فى روايات أخرى ، ولكن لم تشر إحداها إلى تلك التفاصيل الشديدة وذكر الموادّ التى تدخل فى صناعة الأحذية أيّامئذ ، وتعب الحصول عليها من طرابلس ، واستعمال التسميات المحليّة فى **ذلك « الأستيك ، البلطتف ، الغوما ، البكس ، الحور .. إلخ : « والغوما ما هى إلاّ عجلات السيارات المستهلكة ، تنتقل ، فى حياة ثانية ، إلى تحت أقدام الإنسان ، ولكن الإسكافى الذى كان قد طوّع جلد الجاموس شابًا ، كان يخيط الخصاف على الوجه من الخارج ، على القالب العربى العريض من وراء ، الدقيق من أمام ، دون ما تفريق بين قدم يمين ويسار ولا اعتراف بأخمص لأى قدم كانت . ثم يقوم الحذاء ، أثر قلعه عن القالب ، بعصًا خاصّة ، بحيث يصير خارجه داخله . وارتاح بعدئذٍ ، من عناء القلب المضنى ، بوجود النعل المدبوغ والقوالب الإفرنجية ، لا يكلّفه إثبات النعل**

---

(١) بقايا صور ، حنّا مينه – من ص ١٤٣ – ١٥٤ .

(٢) حبيبتى يا حبّ التوت – أحمد داود .

(٣) مفترق المطر – ص ٤٠٨ .

(٤) نفسه – ص ٢٩ .

(٥) نفسه – ص ٢٠ .

بالوجه إلاّ دقّ صف مزدوج من المسامير . مارس ذلك بضع سنوات من ثلاثينيات القرن العشرين . هذا الإسكافي عاد إليه العسر كهلاً ، بتطويع الكاوتشوك في هذه الحلقة المتطوّرة »[1] .

والأنشطة التي انفردت الرواية بتناولها كثيرة أيضًا رغم قلتها قياسًا إلى الأنشطة التي تمارسها المناطق الأخرى وذكرتها بالتالي روايات أخرى ، فهناك على سبيل المثال « صيد السمك رصًا »[2] ، في الأنهار السيلية التي يجفّ سيلها صيفًا فلا يبقى منه سوى تجمّعات مائية قليلة في القيعان الأعمق من المجرى يسمونها « غبابيط » ، وفيها يأوي السمك إلى تحت الأحجار الصغيرة المخلخة ، ويتم اصطياده بضرب الأحجار التي يختبئ تحتها بأحجار أخرى . وهناك أيضاً طرائق الحصول على ملح البحر أيّام الحرب وبيع محاصيل الجرد في طرطوس : كلّها ست ساعات من هنا أما سمعت أمي لما كانت تحكي لنا ، أنهم كانوا يحملون الطناجر والدسوت ، عندما انقطع عليهم المحل في الحرب العالميّة الأولى ، وينزلون إلى « الهيشة » قرب طرطوس ، يغلون ماء البحر ، ليحصلوا على الملح . كلّ بندورة الجرد وعنب بيت رسلان يحمل إلى طرطوس مع طلوع الشمس يكونون هناك »[3] .

(هـ) العادات والتقاليد

لا يفيدنا الاتكاء على المعنى المعجمي أو الاصطلاحي المستعمل في الجغرافية البشرية أو علم الاجتماع ، لوسم هذا المظهر من النشاط البشري ، أو ذاك ، بالعادة أو التقليد في عالم الرواية الذي يمكن أن يتسم جميع ما يتناوله بالصفة التخييلية ، أو الفردية أو الغرابة والابتعاد عن المألوف ، ويفقد بالتالي مشروعيّة اندراجه في سياق التقاليد التي لابدّ من ممارستها جميعاً ، ولزمن طويل ، بشكل متوارث من جيل إلى جيل ليصح وسمها بأنها « تقاليد » .

و « مفترق المطر » لا يفوتها أن تحتفي بكلّ ما يمكن إدراجه في خانة العادات والتقاليد ويصل الأمر بها إلى أنّها تجعل معظم ما تذكره عن الناس وأحوالهم نوعاً من العادة والتقليد ، وهذا ما ساهم في تغييب السمات الفردية لمعظم الشخصيّات التي تخرج عن نطاق أسرة « الراوي » وساهم هذا الأمر من جهة أخرى في غرق الرواية بالوصف التوثيقي للحيا ةالاجتماعية ، وابتعادها بالتالي عن الإثارة المنشودة ، لأن الإدراج المطلق للأفعال والسلوكيات الفردية في الإطار العام

---

(١) نفسه – ص ٢٨٨ .

(٢) مفترق المطر – ص ١٥٧ .

(٣) نفسه – ص ٥٩ .

لحركة الناس يقلّل من فرص اتسام هذه السلوكيات بالطابع الجمالى أو الفنى ، فلولا وجود تلك الروح المفعمة بحرارة التعاطف العميق ، وحرارة الانتماء أيضاً ، والنبرة التهكميّة الفذّة لانتسب معظم ما جاء فى هذه الرواية إلى واحد من فروع علم الاجتماع .

انفتحت الرواية فى عباراتها الأولى على وداع «الراوى – الكاتب» لأخته الذاهبة عروساً إلى مكان بعيد يقع «شرقى الضهر» ، وتنتهى به بعد أن تكون قد عبرت بكل ما يتعلّق بطلب «يد العروس» ، وأخذ رأيها وتدخلات «الأودام» لحلّ مايمكن أن ينجم من خلافات حول مهرها ثم تجهيزها والذهاب بها فى طريق تعبره أوّل مرّة ، وبقدر ماكان العرس يعنى من فرح عامّ كان يعنى من جانب آخر حزناً عميقاً عميقاً إذا كانت العروس ذاهبة إلى مكان بعيد مما يسبّب فراقاً ربما كان أبديًا بين العروس وأهلها : «هى على فرس وأنا على الأرض وحدنا كنّا نبكى ، بين تلك الجمهرة التى تحيط بنا ، بعضهم كان ينظر فينا ، وبعض يدير ظهره إلينا .

.. ومضوا بها مشرّقين ، يستأنفون ما توقف عنا من غناء وتصفيق على أنغام «أرغول» طويل الأنفاس ، يؤرجح الفرح بحبال الحزن ، ويبتز الدمع باسم الفرح ، وصدى إطلاق بارود يرتدّ بعضه إلى بعض ، كما ترتد أمواج البحر قبل شاطئ صخرى عال»(١) . وفى الفصول الأخيرة التى تبلغ حوالى مئة وخمسين صفحة ، تأتى الرواية على كلّ شيء يتعلّق بالخطبة والزواج والمباحثات التى تسبق ذلك ، ولاتكتفى الرواية بالسرد وإنما تسجّل معظم المقاطع الحواريّة و«الأخذ والردّ» .. فالشيخ الذى استحضروه «لقراءة الفاتحة» يصرّ على أخذ رأى العروس قبل أن يفعل شيئاً ويمهّد لذلك بخطبة طويلة : **«إنك يابنتى لن تغنى عنّى عند الله شيئًا ، وأنا لن أغنى شيئًا فى حياتك ، وأهلك ليسوا مضطرين ولا مكرهين ، والشأن هو شأنك أنت ، .. قبولك لحضورى أنا هو تقدير منك ، ولكنه أمر عادى ، فهل ترين شهراً يمرّ دون أن يكون لنا حضور عندكم ، أو حضور لكم عندنا ، وأنا مثل أبيك ، لا أريد إلاّ ما فيه لك الخير . نحن بريئون من خطيئتك . أنا لا أقرأ فاتحة إلاّ فاتحة بالرضى المعلن ، وإذا ما قرأتها فقد لا أسامح بها . وما يعلن أمامى لا يستطيع أحد ردّه ..**

ثم التفت جهة عبد الرحمن وقال : «قبّضوها العلامة ، إن كانت تقبلها ...»(٢).

وكان ردّ خاتون مقتضبًا لايزيد على عبارة واحدة : «كلكم على رأسى وعينى» قبلتّ العلامة بتقبيل يد المختار ثم يد الشيخ ، وهمّت أن تقبل أيدى الوجهاء فى الضيعة بعد يدى أبى

---

(١) مفترق المطر – ص (٧) .

(٢) نفسه – ص ٤٧٤ .

وعبد الرحيم ، لولا أنّ الشيخ قال « يكفي » وانصرفت كما كان ينصرف المزمعون على السفر ، لأوّل مرّة إلى الأرجنتين من لدى وكيل التسفير بجواز السفر دون أن تستمع إلى أقوال أخرى لا بدّ من إعلانها قبل قراءة الفاتحة »[1].

ولا تغفل الرواية أيضاً عن تسجيل معظم الأغانى والأهازيج التى كانت تغنى من قبل فتيات القريتين ، قرية العروس وقرية العريس ، وفتيات القرى المجاورة أيضًا ، وخصوصاً أن كثيراً من هذه الأهازيج كان يترافق بخطوة رئيسة من الخطوات التى يتبعها مسار العرس « كصبغ الأكف بالحناء ، والتأكيد على غلاء ثمن ملابس العروس وبذل الجهد والمال من أجل الحصول عليها حتى لو كلّف ذلك الذهاب إلى بيروت البعيدة ، وحمل العروس على الفرس ، ثم حمل « الصندوق » الذى يضم جهاز العروس ، وربط ضخامة الصندوق بالوجاهة والقيمة الاعتباريّة للعريس والعروس على حدّ سواء » :

« أصـــفـــر ياليـــمـــون   مـــتـــمّـــر ياحنهـــة
مـــــيـــنـــو الحـــنّـــاوى   العــــــريـــس الحنّـاوى
يـــــجـــــح ويـــــداوى   بحـــــسنـــو جنّـــنـــا

– صوت ابنة عمّتى سعدى أطول من فتاح عين الحجل ، وأعمق من جورة النمرة بإزاء عين مسعود ، يفرق : على بيروت يايمًا / تتنجيب قماش وحنّة / تنجيب قماش للعروس / تلبس عينى وتتهنّى ...

قـــرش مـــتـــقّل سكّينى   ليش الزعل يا عـــيـــنى
أن كنّوز زعلل عَ الفـــسطان   قـــومى ألبـــسى وحكّينى[3].
– طـلـع الصـنـدوق لـطـوالـو   بيّـــا تقّـــلا حـــمـــالو
الله يسـاعـد مـيـمـتـهـا   راحت ريم الغـــــزالو [4].

---

(١) مفترق المطر – ص ٤٧٤ .

(٢) نفسه – ص ٦٠٦ .

(٣) نفسه – ص ٦٠٨ .

(٤) مفترق المطر – ص ٦١٠ .

يطول العرض كثيراً إذا تمّ التوقف لدى كلّ ما يمكن عدّه عادة وتقليداً في هذه الرواية ، فقد خصصت على سبيل المثال حوالى مئة صفحة للحديث عن مرض « أبي مزيد » شقيق الراوي – الكاتب ، ووفاته ، لم تترك الرواية أثناءها شأناً صغيراً أو كبيراً يتعلّق بوسائل التداوي القديم كالأعشاب والرقى والتمائم والأدعية والنذور ، دون أن تمرّ به بتأنّيها وتفصيلاتها المعهودة ، وكذلك الأمر فيما يتعلّق بالوفاة والدفن وتقبّل التعازي . ولكن ما يستدعي القفز فوقها ليس طولها وحده ، وإنّما ابتعاد معظمها عن الخصوصيّة المحليّة المتجلّية في عادات يوميّة أخرى كالسهر اليومي خلال الأماسي الشتوية الطويلة على ضوء النّواسة الشحيح ، وهذه السهرات ليست ذات سويّة واحدة ، فالسّهرة عند والد الراوي تختلف عنها في البيوت الأخرى : « **كان أبي يقسم السهرة أربعة أقسام الأول أن يترك المجال للسهّارة يحكومن ما في نفوسهم ، يتكلمون عن أشغالهم في ذاك النهار ، ويخبرون بما سمعوا وما شاهدوا . والثاني يقول : « اقلع عين إبليس يا ولد » يعني أن أقرأشيئاً من كتاب ضخم ، كان يدعوه بـ « سيّد المعرفة والعلم »القسم الثالث يستيقظ فيه الذين هجعوا بتأثير القراءة فيقول :» من بقي في نفسه شيء يثقل عليه يستطيع أن يتخفف منه الآن . تذكّروا إذا كنّا تركنا أحدالم نغتبه في أوّل السهرة فلنأكل لحمه حيًا حتى لا نراه في المنام »والقسم الرابع يتخلص منه أكثرهم محتجّين أنّ عليهم أن يناموا ليستيقظوا إلى أشغالهم باكراً ، نقرأ فيه للباقين ولأنفسنا قراءة وجيزة في كتاب آخر – نهج البلاغة ، أو نور الأبصار في مناقب الأئمة الأطهار »**(1) . والسهرات الأخرى التي يكرّسونها للتسالي المتوفرّة في تلك الأيّام تشير إليها الأمّ أثناء اعتراضها هذا الساخط الساخر على السهرات « التثقيفة » في بيتها : « **أمي كانت تكظم غيظها . كانت على خلاف مع أبي بوجوب القراءة في السهرة . كانت تقول « طفرت الناس عنّا أحدهم يأتي ليتسلى فلا يسمع إلاّ « قال عليه السلام » و « عن ابن عباس » و « له أيضاً نوّر الله ضريحه » عند غيرنا يلعبون بالشدّة ، بالدستكون ، عمّي قاق اللاقاق ، عمّي خودخود ، فيضحكون ويرتاحون من كدّ النهار ، كلهم صاروا يقولون : « إننا نحبّ السهرة عنده لولا أن يلجمنا بالقراءة »**(2) .

فصلّت الرواية أيضاً فيما اعتاد الناس تناوله من أطعمة ، وفصّلت أيضاً في تسالي الصغار أيّام الصيف خصوصاً ، كالسباحة في « الغبابيط » ولعب « السمركّة » على البيادر واللعب « بالضاما » و « الإدريس » وملاحقة أعشاش الطيور البريّة وتسلّق الأشجار والجروف للحصول على أفراخها ومحاولات تربيتها ، وتسلّق الأشجار المثمرة بحثاً عن أولى ثمارها التي يجعل الولد لأكلها طقوساً خاصّة : « **قرأ الفاتحة وهو يقشّر أول شمّوط ، وصلّى على الرسول العربي الكريم ، قبل أن يلقي**

(1) نفسه – ص ٣٣٢ .

(2) مفترق المطر – ص ٣٣٣ .

بنصف الشمّوط إلى فيه ، وقال بشيء من الغبطة : « سنة مباركة ، إن شاء الله ! .. إنها لأوّل مرّة أرى فيها التين الربيعي أحمر اللب بهذا الشكل . وطعمه ورائحته مثل تين التبشير »[1] .

ممّا يمكن عدّه وقفًا على تلك المنطقة أيضًا دون سواها من المناطق المجاورة هو الاحتفال بالأعياد المسيحية المجاورة ، وخصوصًا عيد الميلاد وأحياناً يزيدون عليها « مما اضطر إبراهيم نقلا ، من بيت شباط أن يقول ، وقد أصمّ أذنيه إطلاق البارود طوال ثلاثة أيّام بلياليها « المسيح لنا ، وعيد الميلاد لكفر شاغر »[2]. ويضاف إلى ذلك الأعياد الخاصّة بالمنطقة ، وما تعلّق منها بالمزارات وطقوس الاحتفاء بها وتكليسها وإقامة المناسبات الدينية والاجتماعية بالقرب منها : **« وعرس الأعراس وربمّا كان يشابه من حيث التعبير « عيد جميع القدّيسين » هو تكليس قبّة الشيخ حمدان هو نذير الضيعة وشفيعها . هو طبيبها المناوب ليلاً ونهاراً . قبّته هي الصيدلية التي لا يغلق بابها . ولا تخلو من دواء لكلّ داء . الأمراض الجلدية تمسح بتراب مذاب بالماء من لدى رأس المقام . الأمراض الباطنية يحسى فوقها الماء الممزوج بشيء من التراب نفسه ، الصغّار ، ذكوراً وإناثاً ، يعلّقون « خلعة » من المقام برقابهم . والبالغون يربطون الخلعة بمعاصمهم ، دفعًا للحمّى والبرداء ، ومن أمام مقامه وتحت قبّته ، يرفع الدعاء إلى السماء أن يحفظ الغائب ، أن يوفّق ، وأن يرجع سالماً .**

.. كانت الصبايا تنقل الماء من العين . الرجال يصوّلون الكلس إعداداً للدهان . والمرسح لا يتوقف لحظة من نهار . البارود يضج . ونهوى الدرويش تردّ على الأرغول « وراية البيضا لولاد بيت حمدان / كلّسوا المزار وعزموني أنا / شلّيفك يا زين ، ويابو الميجنا « كان كل بيت يطبخ بالدور الطوعي ، أطيب ما عنده يحمله إلى تحت السندياتة ، أمام القبّة ، مع الفاكهة المناسبة « وعيش يا جوعان »[3] .

(و) اللهجة المحليّة

من الأساليب المعتمدة لإشاعة الأجواء المحليّة عمومًا ، هو اللجوء إلى اللهجة الدارجة أو بعض التعابير الشائعة ، والأمثال المتداولة على نطاق واسع ، وبعض المتكآت اللفظية التي تتجاوز حدود الاستعمال الفردي ، على غرار ماتمتليء به خماسيّة مدن الملح من مفردات وتعابير يتعذّر أحياناً فهمها ، بالإضافة إلى مفردات وتعابير شامية ولبنانية ومصرية ، اقتصر وجودها في الخماسية على المقاطع الحوارية المدارة بألسنة الشخصيات .

(١) نفسه – ص ١٩٤ .
(٢) نفسه – ص ٢٥٤ .
(٣) مفترق المطر – ص ٢٥٤ – ٢٥٥ .

« مفترق المطر » التزمت اللغة الفصيحة عمومًا ، ولكنها ليست تلك الفصحى المقعّرة أو المفتعلة ، أو تلك التى يأتى وقعها ثقيلاً أو غريباً عن الواقع - « غير الفصيح » - الذى تحيل إليه ، بل جاءت على درجة كبيرة من الملاءمة لموضوعها المحلّى ، فاللغة المستعملة فى معظم مقاطع الرواية تشعر قارئها بأنها ليست أكثر من نقل للّهجة المحليّة التى يستعملها أهل المنطقة فى أحاديثهم اليومية ، لأنّ قسمًا كبيراً من المقاطع الحوارية تحديداً ، يمكن قراءته باللغة الفصحى ، وباللهجة المحليّة دونما حاجة إلى تبديل أيّة كلمة بكلمة أخرى ، والفرق الذى يمكن تسجيله فى هذا الصدد يقتصر فقط على النبرة وتشكيل الكلمات ، كما فى هذا الحوار الدائر بين الراوى - الصبى وامرأة بالغة « ريّا » ترمى بالجنون وسوء السمعة :

- « هلهلت ضحكة مسترخية وقالت : « حققت ظنى فيك أنك رذيل . من قال لك إنى لعبت بالطحين بالعين ؟

- أعرف ، أعرف ، زوجك طردك .. لم يجدك بنتاً .

- اخرس الله يجازيك - الله يجازى التى لعبت بالطحين .

- هذه هى البقرة تهم أن تلعب بالطحين فمن يجازيها ؟

- هذان كانا بشرين . مسخهما الله حيوانين على مثل هذا .

- الكلام مع الغشيم ضائع .

- أنت مجنونة والمجنون مثل البهيم .

- عند العليق ستفيق .

- مجنونة .. روحى .

- ليت روحك هى التى تروح ، إنك مثل بصبوصة النار فى الجليد ، لاتدفئ ولاتضئ »[1] .

ولكن ذلك لا يعنى خلوّ الرواية من الكلمات العاميّة . فقد جاءت الأغانى والأهازيج جميعها باللهجة المحليّة ، كما كانت تردد وتغنّى تماماً ، وقد ضمّت الصفحات السابقة عدداً وافراً منها يغنى عن تكرارها بقصد التمثيل ، والكلمات العاميّة المستعملة بعضها ذو أصل فصيح تم تحويره قليلاً

---

(١) مفترق المطر - ص ١٧٦ - ١٧٧

بفعل التصحيف ، والتحريف ، أو من خلال تحوير ناجم عن الإمالة أو إبدال حرف بحرف كما في « ذهب ، ودهب » أو بزيادة حرف أو التهامه ، أو إدغامه مع حرف أو أكثر كما في « لشو » المستعملة للاستفهام وانحدارها من « لأيّ شيء » أو في كلمة « اصطقل » وانحدارها من « اصطف الذي تريد » .. وهذا قليل الورود نسبيًا في الرواية على خلاف الكلمات الأخرى ، التي لا ترتدّ إلى أصل فصيح ومعظمها يستعمل للدلالة على صفات تستعمل للحطّ من قدر الشخص الذي تطلق عليه كما في « طوزة ، وزعّون ، والطرّنتية » وهذه الكلمات أيضاً قليلة الاستعمال خلافا للكلمات الدالّة على موجودات ، ووسائل صناعيّة تمّ استحداثها بعد اكتمال اللغة وهجوعها في المعاجم الكبرى ، وهذه الكلمات بعضها يرتدّ لأصل تركي ، وبعضها لأصل أوربيّ ، وبعضها يصعب إيجاد أصل له كما في هذه المفردات : « الستاسيون ، البرنيطة ، الطربوش ، البرنطين ، الكرستا ، البكس ، الدستكون ، اللاوندة ، الأركيلة، هبّول ، الزارونة .. إلخ .. » وجاءت الكلمات كلها ضمن السياق الفصيح ، مع مراعاة ما يقتضيه وجودها في الأنساق الفصيحة من إشارة إلى غربة بعضها عن الجسد الفصيح فيتمّ أحياناً وضعها بين « أهلّة »وأحياناً يتم إخضاعها لمقتضيات التركيب النحوي والإعراب .

وفي هذا السياق يمكن إضافة أسماء الأماكن ، في البراري والحقول ، وعدّ التسمية شأناً محليًا عبر مستويين يتعلّق الأوّل بشيء من التعيين الجغرافي الخالص ، ويتعلّق الثاني بالتركيب الصرفي والنحوي لهذه التسميات التي تشي بوقوعها في منتصف المسافة بين الفصيح الخالص والاستعمال المحلي ما في هذه الأمثلة : **« فتاح عين الحجل ، الضهر ، الشكاير الميحات ، الكرم ، جورة ويسيف ، الشقفة .. »**(1) . ولكنّ الأبرز فيما يتعلّق بكيفيّات التعامل مع اللغة الفصيحة وقدرته على الاحتفاظ « بفصاحتها » وكيفيّات تداول واستعمالها العامّي – المحليّ في المنطقة ، هو تلك التعابير الجاهزة والأمثال والمتكآت اللفظية التي انتشرت في معظم صفحات الرواية كما في هذه الأمثلة :

« أحدنا إذا لبط الحائط يهدّه»(2) .

« إذا نزلت الشمس في الزحلوطة ، لم تعد تستوي المخلوطة »(3) .

(1) مفترق المطر – ص ٦٢ .
(2) نفسه – ص ٦٤ .
(3) نفسه – ص ٩٥ .

« سهرة بسهرة تجيلك ضرّة »[1].

« ليته ، يأكل الحنطة ويطرحها شعير » .

... برزت « جوزة » حلق ابن خالتى كعادتها عندما يرفع رأسه إلى الأعلى »[2].

« ويل ويلك يا بنت لطّوف هذا شغل ناس فى وجههم نظر ، يا عميان يا كتعان » .

... يا مئة قرد وقرد !! يقطعكم الله ، ألا تعرفون أن تنفضوا التراب عن شروش القصبات المقلوعة قلعاً ؟ »[3].

« الحجر المطمور يكسر رأس السكة »[4]. .. إلخ .

كلّ ذلك .. أعطى الرواية مزيداً من الالتصاق بمحليّتها وأعطى لغتها أيضاً نوعاً من التنوّع ، وتعدّد المستويات ، وخاصّة أننا نجد إلى جانب هذه التعابير أنساقًا تعبيرية أخرى يرقى فيها التعبير ويشفّ إلى حدود الشعر ، كما فى الحديث عن السماء والصباحات التشرينية الباردة أثناء الذهاب إلى الحفر وراء الفلاحين ولا أدرى إلى أىّ مدى يمكن عدّ اللغة المستعملة فى الرواية امتيازاً للكاتب قابلاً للاحتذاء فى روايات أخرى تكرّس له الاعتراف بحيازة الريادة فى جرأته النادرة فى التعامل مع اللغة الفصحى ، التى جعلها فى روايته ، تقتحم عوالم مجهولة ، بطواعية خاصّة أتاحت لها استيعاب هذه العوالم التى لم يألف القارىء العربى وجودها فى آثار ثقافية أخرى، وتمّ ذلك دون أن تفقد هذه العوالم « الجديدة » أمام اللغة المعجميّة الفصيحة ، خصوصيتها ونكهتها المحليّة ولا شيئاً من عناصرها وموجوداتها الماديّة ، الصغيرة والكبيرة ، ودون أن تفقد الفصحى بالمقابل شيئاً من المرجعية المعجمية ، والخضوع للضبط النحوى والقياس الصرفي . وما شابه ذلك ، بحيث تشكّل المحصلّة ، نوعاً من الفتح اللغوى ، يغني العربية ، ويؤكّد مرونتها المميّزة وجدارتها فى مواجهة العصر ، ويعطيها مزيداً من « الدينامية » والحيويّة ومزيداً من الطاقة ، التي لا بد من امتلاكها ، فى سبيل استيعاب هذا العالم المعاصر المتنامى برعب ، والغنىّ والمعقدّ إلى درجة التحدى ، وإلى درجة إصابة اللغة – ليس العربية فقط – بالعجز والإحباط أمام ما يتم طرحه يوميًا ، أو بالأحرى لحظةً لحظة ، فى شوارع الحياة .

---

(١) نفسه – ص ٩٦ .

(٢) نفسه – ص ١١٢ .

(٣) مفترق المطر – ص ١٤١ .

(٤) نفسه – ص ٤٧٤ .

(ز) ثقافة المنطقة

أكثر ما يمكن عدّه وقفاً على المنطقة التى تحركت « مفترق المطر » فى إطارها هو الثقافة الشائعة على المستويين الخاصّ الذى يمثّله المشايخ ورجال الدين والمتعلمون ، والعامّ متمثلاً بالذين يعرفون القراءة والكتابة ، والأمّيين الذين تشكّل الثقافة الشفهيّة ومحفوظاتهم من القرآن والأدعية والابتهالات قوام حياتهم الروحية .

ما يجعلنا نحاول النظر فى المسائل الثقافية للمنطقة هو ذلك الحيّز الكبير الذى خصصته الرواية لهذا الجانب ، فقد نقلت قصائد طويلة باللهجة المحليّة ، ربما كانت على درجة كبيرة من الإملال بالنسبة لقراء كثيرين ، يمكن الافتراض بأنهم يتجاوزونها أثناء قراءة الرواية ، لأنّ انتزاعها من سياقها النصّى لا يغيّر فى الأمر شيئاً ، ولأنّ وجودها بهذا الطول خارج الدواوين والمجموعات الشعرية أمر غير مألوف ، صحيح أن الرواية ضخمة من ناحية الحجم ، ولا يضيرها بالتالى أن تفقد عشرين صفحة أو أكثر لاحتواء القصائد والأهازيج وأغانى الأعراس ، ولكن يظلّ وجود هذا الكم من الشعر الشعبى وسواه داخل النصّ الروائى يستدعى تفسيراً ما ، ربّما يلتقى مع قصدية الكاتب بشقّيها المضمر والمعلن ، وربّما يفترق عنها ، جزئيّاً أو كليّاً ، والمهم فى جميع الحالات سلامة التفسير وقدرته على استنطاق النصّ وربطه بالحركية العامّة لثقافة المنطقة من جانب ، والواقع والحياة من جانب آخر ، سواء التقى ذلك مع مقاصد الكاتب أم خالفها .

تسير ثقافة المنطقة فى بدايات القرن ، وحتى فى منتصفه فى مستويين رئيسين شديدى التراكب والتداخل . الثقافة المكتوبة والثقافة المنطوقة . والثقافتان متداخلتان ، ومن الصعب جداً إيجاد حدود قابلة للتلمّس بين ما يرتدّ إلى أصل كتابى أو شفهى . وخصوصاً أنّ الثقافة المكتوبة لايمكن الاعتراف بها اجتماعياً ما لم ترشح أو تعلن ، وتنتقل بالتالى إلى الأنساق الشفويّة السائدة ، ابتداء من القرآن الكريم والكتب والمخطوطات ذات الطابع الدينى ، ومروراً بالمطبوعات الأخرى الحديثة ، وعلى رأسها « كتب اللغة والأدب » التى سافر الكاتب - الراوى إلى طرابلس أكثر من مرّة لإحضار ما استطاعته منها : **« هذه المرّة أنا وليس أبى ، أتحدّث فى البيت عن طرابلس . لم أرجع منها بكرستا وصفيحة زيت جاز ، لا شىء يلبس أو يؤكل كما كان أبى يعود منها وإنما جئت بحماسة أبى تمام ، ومقامات الحريرى ، والكامل للمبرد ، بديوان الملك الضليل ، وديوان حافظ إبراهيم ، و « الرابعة : للشرتونى مشروحة »** (١) .

---

(١) مفترق المطر – ص ٤٠٨ .

وهناك أيضًا تلك الطبعات الشعبية ذات الطابع السيرى التى كانت تضمّ الشعر المغنّى ، « كتغريبة نبي هلال » و « مجروانية » الزير سالم » وهذه أيضاً كانت تكرّس حالة احترام الثقافة الشفوية ، فمن يدّعي حفظ القرآن ، والشعر ، والتغريبة لا يلقى الاحترام الاجتماعي مالم يلمس الآخرون ذلك بشكل فعلي ، وفي هذا المفصل يتمّ التماسّ بين المكتوب والمنطوق ، وعبر الحرص على انتقال الثقافة المقروءة إلى تكرارها مراراً أمام الآخرين ، بوصف ذلك تعبّداً خالصاً فى حالة حفظ القرآن والأشعار الدينية ، أو بوصفه استعراضاً ثقافياً وتزجية للوقت في حالة حفظ التغريبة وما شابهها من السير الشعبية ، ولذلك كان القارئ يحرص على إتقان حفظ المادّة المقروءة عن ظهر قلب ، فالراوى – الكاتب حفظ القرآن غيباً وهو فتى يافع ، وعندما أراد والده امتحانه أكّد له أنه بدأ بحفظ السور الطوال ، لأن السور القصار يتم حفظها مع تعلّم الكلام ، وهذا جميعه أدّى إلى ارتباط مفهوم الذكاء والنبوغ والنباهة وسواها من القدرات الذهنيّة المحترمة بالقدرة على الحفظ والتذكّر قبل كلّ شيء :

« كان حفظ الأشعار المستمّر ، هو الذى لا مندوحة لى فيه ، فإذا ما نزل بنا شيخ ممّن يسمّيهم أبى « الذين يحكون بالعلم » كانت لا تهتمّ أمي بضيافته ، بقدر ما أهتم أنا « أغنّى » له قصائد جديدة . ليالى الشتاء وليالى الصيف كلها سواء فى ذلك ، رجال الضيعة جميعاً يحضرون السهرة لسماع العلم ، بمجرّد أن يسمعوا بحضور مصدره . وما أن يلتئم المجلس حتى يقول الشيخ : « من يسمعنا قصيدة » ؟[1] .

– ... « كنت بعد أن أتممت حفظ القرآن ، وصار فى نيتى أن أحقق لهفة أبى أن أكون شاعراً ، ما أن يبرق لبصرى أو سمعى اسم شاعر أو متأدب فى ضيعة ، قربت تلك الضيعة أم بعدت إلاّ سعيت إليه »[2] .

إن نوعيّة الثقافة الشائعة ، أو بالأحرى تلك التى كانت شائعة ، وما اختاره الكاتب من أمثلتها يشي بالدور التغريبي الذى تقصده الأنشطة الثقافية المشار إلى بعضها ، بما فى ذلك الجانب المعتقدى نفسه ، بالإضافة إلى رغبة الإنسان فى رثاء نفسه بأكثر من طريقة تجسدها بعض القصائد المغنّاة بما يشبه النوح المثير للشجى .. فالإنسان ينشد عبر الثقافة عالماً آخر ، مفارقاً للعالم الذى يعيش فيه ، وخصوصاً أنّه عالم كريه بغيض بسبب ما يضمّه من منغّصات وآلام لا تنتهى إلاّ بالموت . فيسعى الإنسان بواسطة الثقافة إلى استبدال الراهن المرفوض بعالم منشود يقع فى

---

(١) نفسه – ص ٣٢٥ .

(٢) نفسه – ص ٥١٥ .

غـاية ما تنـشده العبـادة ، ويـقع المنشود أيضًـا فـى غـاية مـا ينـشده الكفاح بجميع أشكاله ومعانيه بالإضافة إلى أن الإحالات المتحصّلة من خلال القراءة تبنى عوالم أخرى قابلة بطريقة ما للتحقيق والإنجاز .

فـمـمـارسـة العبـادة ، بما في ذلك قـراءة القـرآن وسـواها من الأشـعـار الـدينيـة والتـوسّلات والابتهالات ، تهدف – وفق المعتقدات السماوية – إلى استبدال الحياة الدنيا « دار الزوال » بالحياة الآخرة « دار البقاء والخلود » ، ومن هنا تأتى الوظيفة التغريبية للثقافة ذات الطابع الدينى كما تبدّى ذلك فى « مفترق المطر » .

« تغريبـة بنى هلال » و « مجـروانية الزير سالم » تلعبـان دوراً تغريبـاً آخر يتجسّد فى رغبـة الافتراق عن واقع مرفوض خال من البطولة ، بالترافق مع البحث عن البطولة الحقّة المستقدمة من مـاضى السلف البطل ، تأكيـداً على جـدارة الأحـفـاد بالبطـولة ، وتأكيـداً على وجـودها الأصـيل . والارتحال إلى المـاضى لاستجلاب البطولة مفارقة مؤلمة للواقع المؤلم . ومعروف أن جميع السيَر الشعبية التى تحكى عن البطولات السالفة « سيرة عنترة ، وسير الملك سيف .. » تمّ تأليفها فى عـصـور الهـزائم العسكرية والسيـاسيّـة الكبـرى التى منيت بهـا المنطقـة منذ زمن طويـل طويل . واستمرارها حيّة فى وجدان الناس ، واستمرار شيوعها يعنى استمرار الهزيمة واستمرار الظمأ إلى البطولة والخلاص .

ويتجسّد الدور التغريبى أيضاً فى الالتفات إلى الدور الذى لعبته الاغترابات المتتالية فى حياة العرب عموماً بمن فيهم أبناء المنطقة الساحلية الجبلية . فالعرب تشكّل الهجرة والارتحالات الدائمة عبر التاريخ عنصراً مميّزاً وفجائعياً فى حياتهم وخاصة إذا كانت الهجرة تهجيراً بفعل الاضطهاد والعسف السياسى والغزو الخارجى ، وقهر الطبيعة القاحلة . وتمّ اختتام فصول الهجرةبالهجرة إلى العالم الجديد « الأرجنتين فى الرواية » منذ مطلع القرن . فالأب مـهاجر عائد إلى بلاده ، والرواية تمتلىء بالمهاجرين الذين لم يعودوا . و « ليوسف أحمد المحمود » كاتب الرواية ، مجموعة قصصية اسمها « حارة النسوان » قصصها طويلة يمكن عدّ معظمها روايات قصيرة . والقصة التى تحمل اسم المجموعة « حارة النسوان » تحكى أوضاع قرية هاجر رجالها إلى الأرجنتين . وموضوعيًا ، يشكّل ريف محـافظة طرطوس ، إلى جانب منطقة القلمون ومحافظة السويداء ، السواد الأعظم للمغتربين العرب السوريين فى المهاجر الأمريكية . وهذا سبب إضافى لما تثيره « تغريبة بنى هلال » من الشجى الذى بـدا فى الـرواية أنّهـا تثيره فى وجدانـات الناس ، بمن فى ذلك أولئك الأطفال الذين لا يعرفون من أمـور الدنيـا وقضايا الاغـتراب إلا النذر اليسير . ولذلك يسعى الطفلان « أبو مزيد

وأبو الطاهر ، بكلّ ما أوتيا من دأب إلى الحصول على نسخة من التغريبة ومجروانية الزير ،[1] . فهما إلى جانب ما فجّره فيهما الاستماع إلى قصّة الزير مغناة من أحساسيس مبهمة ومتناقضة ينتظمها عنصر الشجي بمعناه الأقصى ، وليس بمعناه المقتصر على الأسى الشفيف والحزن . أرادا أيضاً نوعًا من النفى إلى خارج الواقع القاسى المزدحم بالحصاد والحفر وحرارة الشمس وروث الأبقار ، و ، الشكارة ، التى تعاندهم وتنكيهم ، فلا تتيح لهما الانتهاء من حصادها . وهذا النفى – الاغتراف ما كان ممكناً إلاّ بواسطة الثقافة ، فقد شكّل غناء المقاطع المثبتة فى الرواية من ، مجروانية الزير ، عدداً من محطّات الاستراحة المبعثرة على عدد من الصفحات ، وكلّ محطّة كانت تذهب بالطفلين بعيداً بعيداً عن عالم الحفر والأشواق والتعب المضنى ، وتسلّخ الأكفَّ الغضّة من القبض الشديد على قسوة سنديان الفؤوس[2] .

القصيدة الطويلة التى تبلغ تسعة عشر ومئة بيت ، والتى نظمها الشيخ ، حسن سلطانه ، إثر موت أولاده جميعًا ، بلاغة قريبة من الفصحى والتى أثبتها الكاتب بطولها ، والتى كان الوالد يكثرمن قراءتها وغنائها ضمن طقوس خاصّة إثر وفاة ولده ، أبى مزيد ، يمكن عدّها مرثية جماعيّة لسكان المنطقة بكاملهم ، ولسكن المناطق المجاورة أيضاً لما حل فيهم من ظلم وجور وقهر سببه الحكام والفقر والظروف الطبيعية القاسية ، وانعدام المروءة وشمول الموات ، وانعدام بوارق الخلاص والأمل :

، ... أستغفر الله من تونس إلى الديور	ما مثل إقليمها ظلم عليه حلّْ
قد ابتلينا بحكّام شبيه الصخور	قلوبهم قاسية شيء يغير العقلْ
حكام إنما خوارج يحكموا بالزور	والمكر والغدر وفعال الردى والعطلْ
وعينوا بالمعاصى كل رجل فجور	زنديق فاسق معتدى عتلْ
طغوا فى البلاد وفعلوا كل أمر نكور	بغير ذنب ولا جرم ولا عن أصلْ [3] .

... أبى يقرأ ، عقب الانتهاء ، الفاتحة للنبىّ الكريم ، ويسأل الرحمة للمؤلف والناسخ والقارئ والسامع ، ولجميع أخواننا المؤمنين ، الغائبين منهم والحاضرين ، والأحياء والمتوفين ، من عهد

(1) مفترق المطر – ص ١٠٩ وما بعدها .
(2) وردت المقاطع المغناة فى الصفحات ، ٧٢ ، ٧٢ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ١٠٠ ، ١٠١ .
(3) مفترق المطر – ص ٣١٢ .

أبينا آدم إلى يوم الدين . وكوني مع شقيقاتي من المستمعين فإن لنا نصيبًا من « الرحمة » المطلوبة . ولكن شعورنا كان ، أن لو نرحم من الاختناق بدخان الأحزان .

طوال القصيدة تسعة عشر ومئة بيت . في الأحوال العاديّة . مع أنها بقافيتين قد يفرغ منها بساعة . ولكن الأب كان مع حوادثها ومؤثّراتها . فهذا بيت يمدّ صوته فيه وذاك بيت يكرره حتى ترتاح نفسه ممّا بها . ومع أنّه كان يصبّر أمي ، إذا ما رآها تبكي صامتة ، إلا لأن رؤيته لدموعها عنا متساقطة ، كان يشجّعه لمدّ صوته ولتكرار أبيات خاصّة »[1] .

يبلغ التغريب حدوده القصوى من خلال تلك المناجات الطويلة التي كانت تطلقها الأمّ لتأنيب البقرة « حمّورة » . طبعًا يمكن أن نجد الرعاة ومربّي المواشي يطلقون شتائم لا حصر لها على الكائنات البهيمية غير العاقلة ، ولكن المفارقة تكمن هنا في تخصيص مقاطع طويلة للبقرة ، تطلقها المرأة يوميًا ودائمًا باتجاه « القدر » والآخرين والدولة .. وليست البقرة إلاّ مطيّة لهذا الغرض . فالمرأة المقهورة بكلّ شيء كغياب الزوج ، والابتلاء بالعمل المضني ليلاً ونهاراً ، وتربية الأولاد والماشية ، والفقر .. إلخ .. لاتجد أمامها أحداً تصبّ عليه جام غضبها غير البقرة . والبقرة هنا يصعب عدّها كائناً « ممسوخاً » يجدر الإنسان رجمه على غرار رجم العمود الحجري في مناسك الحج ، كناية عن رجم إبليس . وإنما تشكّل مرموزاً من نوع آخر . إنه تجسيد للقهر بما تتطلبه من ترويض وعناية خاصّة ، وتعب مضن للحصول على ما تحتاجه من أعشاب تعرّض المرأة نفسها لعشرات الأخطار أثناء جمعها من البراري البعيدة . وهي في الوقت نفسه تجسيد لنفي القهر ، بما تقدّمه من حليب ، على شحّته لا تستطيع الأسرة أن تدبّر حياته بدونه :

« آه يا بقرة المحروق . لا رحم الله آباء الذى أورثنا جنسك . الكلب ابن الكلب يعرف أن جنسك رديء . فكيف يورثنا إيّاه . عند العلف لا يوجد أكبر من كرشك تلّ تبن . يابقرة الكلاب ، لم يطقطق المزراب ومنه قشّة واحدة . قرنة حشيش يابس يشهد الله إلى السقف ، أربعون قفة بعردود ، ستون حملة قصب ذرة بيضاء نقلتها على رأسي وكتفي من « مسيل القاق » كلّ هذا التهمته مثل الغولة . ورق التوتات التشريني ، أغصان البلوط والزنزرخت ، ورق التين اليابس ، كلّه في هذا الكرش – بلاه الله بالفزر ! ثلاث تنكات كرسنهة . كلبة كبيرة . لا تأكل التبن بال كرسنّة : والله ، لا أنقتك إياها بعد الآن . مانفع هذا كله ؟ مثل بقر العالم أنت تحلبين ، خزيت العين ، سطلاً عشية وسطلاً صباحًا ؟ .. والله والله يا محروقة النفس لأبيعك . ومن عسى أن يشتريك ؟ هل أغش الناس فيك مثلما غشّنا ابن محروق الآباط فيك ؟ ..لا والله لن أبيعك إلاّ للذبح كنت أنقص من كلبة نشوراة إن بعتك إلاّ للذبح .

---

(١) نفسه – ص ٣١٦ – ٣١٧ .

.. أهذا هو حليب بقرة تأكل أكلك ؟ .. يا أم كرش .. يا بقرة الكلاب إلخ .. »[1].

و « حمّورة » لا تستأثر بهذه المقاطع الندبيّة التي تنفتح عميقاً وبعيداً باتجاه كلّ ما يحيل إليه مفهوم الندب الآسيوي وإنما يتّجه الندب إلى موضوعات أخرى ، إلى الدجاجات ، إلى الأولاد ، إلى شعر خاتون الذي يكسر المشط أثناء تسريحه بسبب كثافته وتجعيداته الآتية إليها من أحد جدوردها الأباعد الذي تزوّج بأفريقيّة فلا ينجو هذا الجدّ من حصّته من التقريع ، ويتم تتويج ذلك بسيل آخر من الشتائم واللوم تنطلق ضدّ الدولة الحريصة على تحصيل الضرائب دون أن تقدّم للمواطن أيّ شيء يشعره بإنسانيته وانتمائه إليها :

« أول الحرب أمرونا أن نمسك الحمام في البيوت . أن لانشغل ناراً في الدار بين المساء والصباح . صادروا الحرير عن الدواليب . أخذوا الحبوب عن البيادر . حبسوا الجحشة عن درب الطحاون . الشخص ، في الضيعة ، ما الخوف عليهم منه أن لايحمل تذكرة النفوس ، خمس ورقات جزاء جعلها الله آخر ورقة في خزينة هذه الدولة . ورقتان ودجاجة بيّاضة برطيل ، إن شاء الله لا صرفت الورقتان إلا على تجنيزه . ولا أكلت الدجاجة إلا في أسبوعه . رجل يعيل ثلاثة أيتام ، ليس له شبر أرض ، ولا ما يلوحه الهواء تحت السماء . فماذا كان عليه لو اكتفى بضربة أربعة خمسة كرابيج ، وترك له هذه الورقات يكسو بها أحد أولئك الأيتام ما بقيت في قلب أحد شفقة ؟ دخيلك أنت يا رب ، كأنّك لا ترى ولا تسمع ...[2] إلخ .. » .

الثقافة ، بوصفها بنية فوقية ، يتمّ إنتاجها داخليًا ، أو استقدامها من الخارج ويتمّ النأي بواسطتها إلى الخارج ، لا يجوز عدّها عنصراً محليًا خالصاً . فالغناء الشعبي والتآليف الشعرية الشعبية التي تعكس طبيعة المنطقة والبشر ، موجودة في كلّ مكان ، و « التغريبة وقصّة الزير » وسواها من الكتب ، موجودة أيضاً في مناطق كثيرة أخرى من البلدان العربية . ولكنّ وظيفتها التغريبية هي الأكثر ارتباطاً . بخصوصيّة المنطقة ، ويتّضح هذا الدور بحدّة كبيرة عندما يتمّ ربطه بالإقبال الذي جرف أبناء المنطقة باتّجاه التحصيل العلمي بوصفه فرصتهم الوحيدة لتغيير واقعهم القهري ، وفرصّة إضافيّة للمزيد من الاغتراب والنزوح عن مناطق يمكن عدّها من المناطق الأجمل في سورية من الناحية الطبيعية ، ولكنّها رغم كلّ التطورّ الذي أصابته سورية ، بما في ذلك منطقتها الجبلية في جهات الدريكيش وجرودها ، فقد بقيت الأكثر فقراً ونأياً عن الاستفادة من خدمات الدولة ، ولذلك لم يجد أبناؤها سبيلاً خارج النزوح إلى المدن والمناطق الأخرى بوصفها

---

(١) مفترق المطر – ص ٢٩ – ٣٠ .

(٢) مفترق المطر – ص ٥١٣ ، والمقطع يمتدّ ليشمل صفحتين كاملتين .

احتمالاً يتيح فرصاً للعيش يحقّق فيها الإنسان قدراً أكبر من إنسانيته المهدورة للشقاء والفقر المدقع ، والعيش مع البهائم وروثها ، والجروف العالية ، وحرارة الشمس وقحط الأرض ، ولدغ الأفاعي ، والموت فقراً وقهراً ، رغم كل ماشكّله هذا النزوح من نزف مواز للخيرات التي يمكن أن تكتظ بها المنطقة ، لو توفرت فيها الشروط المقبولة للعيش السويّ .

جاء سرد الشئون المحليّة ملمحاً بارزاً وسم عدداً لافتاً من الروايات التى سبقت الإشارة إلى أمثلة منها .، .. ملمحاً يرتبط بهمّ التأصيل وتأكيد الهويّة والافتراق عما جرى تداوله بكثرة فى الروايات العربية الأخرى وغير العربية ، واستطاعت بعض المحليّات أن تمنح الرواية التى تناولها بعداً جمالياً إضافياً ، واقتصر الإثارة السردية والقيمة الجمالية لبعض الروايات العربية على ماجاء فيها من موادّ حكائية ذات طابع محلّى خالص . وقد تفاوتت الروايات التى سردت شئوناً محليّة فى نسبة استفادتها من سرد هذه الشئون . فاكتفى بعضها بالتفاتات قليلة إلى عناصر محليّة ذات تأثير مميّز ، أو عابر ، فى السيرورة العامّة للرواية ، أو فى بعض السيرورات الجزئية داخلها ، وشغلت المادّة المحليّة فى بعضها كامل الرواية كما فى « مفترق المطر » التى تجسّد افتراقها عن سواها من الروايات الأخرى التى تناولت شئوناً وقضايا مماثلة ، فى الدرجة التى بلغتها ضمن إطار التشكيل السردى للمادّة المحليّة ودأبها على محاولة اشتمال جميع ما يتعلّق بموضوعها فى الاتجاهين الفقى والشاقولى . مع الملاحظة أن هذا الدأب الاستثنائى هو الذى منح هذه الرواية فرادتها ، وضخامتها النسبية ، وقدرتها على تقديم عوالم شديدة الخصوصيّة وشديدة النأى عمّا ألفه القارئ فى الروايات العربية بما فى ذلك الروايات المكرّسة للشئون المحليّة ، ولكنّه أدّى فى الوقت نفسه إلى وقوع الرواية فى قدرملحوظ من الترهّل ، والانصراف عن مراعاة الحرفية الخاصّة بفن الرواية ، مما ساهم فى جعل قراءتها عملاً فيه قدر من الإملال ويخرج بشكل عام عمّا ينشده القارئ « العادى » من الجاذبية والإغراء اللذين يجعلان قراءة الرواية أكثر متعة من القراءات الأخرى .

الفصل الثانى

سرد الغزارة المعلوماتية

الرواية بحركاتها النوسانية الدائبة بين الطرح السياسي – الاجتماعي والانتماء إلى الفن الخالص، وبمرونتها المميّزة من ناحية الطبيعة والحجم، هي أكثر الأجناس الأدبيّة قابلية، وقدرة على مواكبة الحياة، وأكثرها قابلية أيضاً للنهوض بمهمّة التسجيل لأدقّ التفاصيل وأقلّها شأناً وابتعاداً عن الإسهام المباشر في إنجاز التراكم الذي يؤدّي – أو يفترض أن يؤدّي – إنجازه إلى رسم المشهد البانورامي الشامل للميدان الذي تتصدّى لارتياده، والرواية – والفنون الأخرى أيضاً – بحكم التنامي المطّرد لعلاقاتها التجادلية مع الحياة، لابدّ لها من معاظمة استجاباتها للتدفّق المعرفي الغزير الذي يغرق حياتنا المزدحمة بكلّ ما يجيء به هذا القرن المشرف على نهايته، سواء كانت مادّة الزحم تسعى إلى إحياء صلات الإنسان بطبيعته الإنسانية المهدّدة بالانقراض، أم كانت تكريساً لسيرة الراهن المسعور باتجاه إكمال قطيعته مع هذه الطبيعة، وإكمال عمليات تشيئ الإنسان، أو الاكتفاء بجعله – مرحلياً على الأقل – كائناً تلفزيونياً ذاتيّ البث، أو « ماكينة بث » حسب تعبير صنع الله إبراهيم «في ذات»[1].

لقد بدا للرسّامين، إثر اختراع آلة التصوير الضوئي «الكاميرا» أنّ فنّ الرسم اندثر بوجود آلة تنجز عمليّة التصوير بزمن شديد الضآلة، وبكفاءة عالية، وكلفة منخفضة، قياساً إلى المدد «الخيالية» التي كان يستغرقها إنجاز الصورة الشخصية «البورتريه» بريشة أمهر الرسّامين. وبالمقابل.. يبدو حالياً، أنّ الرواية تعاني مأزقاً، ربّما لم يتمّ التنبه التجمعي إلى حجمه الفعلي، ويتجسّد في المنافسة الراهنة بين فنّ الرواية والموادّ التلفزيونية، بوصفها روايات من نوع جديد، أو بوصفها تجسيداً مقترحاً للرواية، حيث يتنامى الانصراف عن القراءة بأغلب أشكالها لصالح التلقي ذي الصفة السلبية لما يشبه التلفزيون، القراءة بحدّ ذاتها عمليّة تلقٍّ، تتصف بمقادير من السلبيّة الناجمة عن فقدان الفعالية، فإنها تستلزم مقداراً، صغيراً كان أو كبيراً، من الجهد والفعالية الذهنيّة، يسهم في دفع الناس إلى التهالك والاسترخاء والاستسلام شبه الكامل لما يبثه التلفزيون.

كانت قراءة الرواية أكثر اتّساماً بالسلبيّة من قراءة الأنماط الكتابية الأخرى، – ربّما باستثناء الصحف اليوميّة وبعض المجلات الخفيفة – بوصف قراءتها لا تحتاج ما تحتاجه التآليف الأخرى من جهد، لكنّ الصورة تغيّرت في النصف الثاني من القرن العشرين، بسبب انصراف قسم كبير

---

(١) ذات – صنع الله إبراهيم – دار المستقبل العربي – ط(٢) – القاهرة ١٩٩٣ – ص٢٠٩ .

من الإنتاج الروائى عن الصَّنعة والابتذال، وعن مخاطبة الأذواق الشائعة وقصديّة التسلية والترفيه، وميله المتنامى إلى التجريب الشكلى، وإلى الإسهام فى إنتاج المعرفة، وجعله فى طليعة الوسائل الناجعة لبث الأفكار الأيديولوجية والفلسفية والسياسيّة. بالإضافة إلى المزاحمة غير المتكافئة مع الوسائل السمعيّة البصريّة لاجتذاب الجمهور الكبير. وخصوصاً أن التواشجات الكثيرة بين الرواية وما يقدّمه التلفزيون – ليس فقط فى إطار القصص المسلسلة والأفلام، وإنما فى موادّه المنوّعة الأخرى بما فى ذلك نشرات الأخبار – أصبحت تحدث خلطاً فى ذهن المتلّقى العادى. إذ صار لا يفرّق بين العائديّة المعرفيّة لقراءة الروايات وعائدية التفرّج على التلفزيون، بوصف القراءات الأخرى كالعلوم والكيمياء وسواها، أكثر اتّصالا بمتابعة التحصيل الدراسى وبناء المعرفة التى تلقى قبولا واحتراماً جماهيريين، على خلاف قراءة الرواية التى يعدّها قطّاع شعبى كبير غير ذات جدوى، ولا علاقة لها ببناء المعرفة، مع ضرورة الإشارة إلى ترافق هذه الحالة بما تعيشه الغالبية الجماهيرية من لهاث يوميّ وراء اللقمة وأسباب الحياة، وحيلولة ذلك دون التمكّن من تخصيص وقت كاف ومناسب – وكذلك تخصيص ذهن صاف – للقراءة، دون حساب نفقات اقتناء الكتب، مقابل الاستلقاء المترافق بالاسترخاء التام أمام التلفزيون.

وعبر قتامة هذا المشهد الذى يمكن أن يكون فى الواقع أكثر قتامة، لم تمت الرواية ولم يتراجع إنتاجها، ولم تتراجع أيضاً عن اكتساب المزيد من القرّاء، رغم خسارتها أمام البثّ التلفزيونى على مستويين، سبقت الإشارة إلى ماتعانيه فى المستوى الأوّل. ويتجسد المستوى الثانى عبر تحويل بعض الروايات إلى أفلام سينمائية، أو مسلسلات تلفزيونية، تؤدّى بالرواية إلى خسارة سماتها الإطلاقية والتخييلية، وتقزّم مادّتها فى تجسيدات هزيلة وممسوخة، وخصوصاً فى ظلّ طغيان صفة الأداء على غالبيّة الإنتاج التلفزيونى العربى الراهن، اعتماداً على ميل الإنسان والذى يمكن أن يكون ميلا فطرياً – إلى تحويل الكلمات إلى مكافئاتها ودلالاتها الماديّة، وتحويل الصور الخيالية المرسومة بالكلمات إلى صور ذات تحقّق واقعى، أو على الأقل، ذات قابليّة للتحقّق الواقعى، فيقبل معظم الأحيان ماتقترحه السينما والتلفزيون من تجسيدات مختلفة للصور التى ترتسم فى الذهن أثناء عملية القراءة، مع الإشارة إلى أن التجسيدات التى يجريها فى ذهنه كلّ قارئ على حدة يجعلها توزّعها على أذهان ملايين القرّاء المتنوّعين والمتفاوتين فى أنصبتهم من الثقافة والتحصيل العلمى، محتفظةً بسماتها الإطلاقية على خلاف ما نجده فى السينما والتلفزيون.

وقد جاء التنبيه إلى الفرق بين الارتسامات الذهنية التى ينتجها ترتيب الكلمات فى الرواية لدى القراء وتمثيلها بواسطة رسوم توضيحية مختلفة تتخلّل صفحات الرواية قبل اختراع السينما والتلفزيون صريحاً، واتّخذت بعض الاعتراضات على تمثيل الأحداث وتجسيد الشخصيات بواسطة

الصور والرسوم، طابعًا احتجاجيًا يتراوح بين الاعتراض المعلّل والرفض القاطع، فيقول مالارميه **Mallarmé** : لست مع أى تمثيل بالرسوم، إذ كلّ ما يوقظه الكتاب من صور ينبغى أن يجرى فى ذهن القارئ[1]، ويقول فلوبير **G. Flaubért** فى الاتجاه نفسه ولكن بلهجة أكثر عنفاً : لن أسمح بالرسوم فى رواياتى مادمت حياً لأنّ أجمل وصف يلتهمه أردأ الرسوم. فما إن يثبت القلم كائنًا بالرسم حتى يفقد طابع العموم[2]. فإذا كان الخطر على الطابع الإطلاقى الذى يتمتّع به التخييل الروائى قائماً فى الرسوم التوضيحية، فمن الطبيعى أن يتفاقم هذا الخطر عندما ينتقل الأمر إلى التمثيل بواسطة الرسوم المتحركة المترافقة مع الصوت وجملة المؤثّرات السمعية البصرية المعروفة فى السينما والتلفزيون.

لهذا كلّه نتساءل:

ما الذى تستطيعه الرواية أمام تحدّياتها الكبيرة التى يتجسّد بعضها فيما سبق ذكره، ويتجسد بعضها فى مدى إمكانيّة الرواية على التعامل مع هذا العصر المتخم بالمعلومات؟.

ولن يستطيع أحد أن يجعل إجابته وصفة «طبيّة» تحمل الدواء الشافى لكلّ العلل وإنّما سيتّخذ جواب المعنيين بتطوّر فنّ الرواية وسواها من أشكال الثقافة الكتابيّة صيغة عامّة وعريضة تتلّخص فى أنّ على الرواية أن تثبت جدارتها فى المستويين اللذين يطرحان التحدّى : جدارتها فى مجال منافسة التلفزيون. وجدارتها فى التصدّى لعصر المعلوماتيّة و الكمبيوتر والاختزال. بالإضافة إلى امتحانها الخاص فى قدرتها على تجاوز ذاتها. إذ يصعب – أ و يستحيل – أن تتمكّن من إثبات هذه الجدارة ضمن صيغتها الشكلية الر اهنة، فلابدّ من تجاوز العطالة الذاتية لتستطيع تحقيق ما تطمح إلى تحقيقه. والخطوة الأولى تبدأ فى تحطيم ما كان سائداً. والتحطيم سبيل مطروق يتكرر طرقه كلّما تعاظمت الحاجة إلى التجاوز واختطاط الجديد. بغض النظر عمّا يلى عملية التحطيم، وبغض النظر أيضاً عن طبيعة المادّة المحطّمة وعن طبيعة المادّة المرجوّ بناؤها بعد عملية الهدم والتحطيم. فما أكثر ما يتم التوقّف عند عمليّة التحطيم بحيث نخسر ماكان قائماً، وما كان يمكن أن يقوم دون أن نربح البديل. فضلا عن أن الجديد لاتشفع له جدته دائماً بدثر ما كان قبله. فمن الممكن فى أحيان كثيرة أن يكون الجديد مصاباً بكثير من علل الضعة والهشاشة والسطحية وما شابه ذلك ممّا

---

(١) قضايا الرواية الحديثة – جان ريكاردو Jean Ricardou – ت – صياح الجهيم – وزارة الثقافة – دمشق – ط(١) ١٩٧٧ – ص١١٩ .

(٢) نفسه ص١١٩ .

تبتلى به معظم الأعمال التى يحول بناؤها المتسرّع «الملهوج» وحماس كتّابها لفكرة التجاوز وهشاشة بنائهم المعرفى، ونقص الخبرة التقنية، ونقص الموهبة أحياناً، دون إيصال تجاربهم «الجديدة» إلى المستوى المقبول من النضج المتكامل، وخصوصاً ما تعلّق بالتكامل بين الشكل والمحتوى.. النضج الذى يخرج العمليّة من مجرّد عدّها محاولة للتجاوز إلى بلوغ مستوى منشود فى الدرجيّة والنوعية، على طريق التطوّر الشامل، وهذا لا يتأتّى إلا لعدد قليل من الأعمال التى يجعلها وجودها فى مفصل التجاوز، بالتضافر مع عوامل داخلية أخرى، أعمالا عظيمة.

فرواية «ذات» على سبيل المثال يجتمع لها عدد وافر من الشروط التى تجعلها فى مصاف «الأعمال العظيمة»، ولكن لا نستطيع أن نرتجل لها هذا الموقع، ما لم يتمّ إخضاعها لشىء من الدرس المفصّل، ليس بوصفها عملا أراد له صاحبه التجاوز، وإنما بوصفها المثال الأبرز فى الرواية العربية المعاصرة لما هو منشود فى مجال التصدّى لعصر المعلوماتية والكمبيوتر ومنافسة التلفزيون.

يصب عالم الرواية فى مسارين متوازيين: يتعرّض الأول لملامح من حياة امرأة اسمها «ذات» ابتداء من خروجها من الرحم «ملوثة بالدماء»[(١)] وانتهاء ببلوغ سن الكهولة.

ويتشكّل الثانى من عدد كبير من عناوين الصحف المصرية ومقتطفات منها، خلال رئاستى أنور السادات وحسنى مبارك وبعض الأخبار المنقولة مباشرة عن شاشة التلفزيون المصرى. والمقتطفات تستقل فصولا خاصة بالتناوب مع الفصول المخصّصة لمتابعة جوانب من حياة «ذات» المرأة، ورصفها الكاتب وراء بعضها دون أن يعمد إلى الربط بين خبر وخبر، وأوضح الناشر فى بداية الرواية أن الوقائع الواردة فى بعض فصولها «منقولة عن الصحف المصرية، الحكوميّة منها والمعارضة، و لم يقصد بإعادة نشرها تأكيد صحّتها، أو المساس بمن تناولتهم، وإنما قصد به المؤلف أن يعكس الجوّ الإعلامى العام الذى أحاط بمصائر شخصياته وأثّر فيهم»[(٢)]. لقد انتقى الكاتب أخباراً دون أخرى بالتأكيد، وحدّد المساحة المخصّصة لكلّ خبر، ورتّب الأخبار مراعياً التسلسل الزمنى لوقائع الحياة الاجتماعية والسياسية فى مصر، بحيث شكّلت الفصول المنقولة عن الصحف نوعاً من الخلفيّة السياسية والاجتماعية والاقتصادية لما كان يجرى فى حياة «ذات» من محطات بارزة، كختانها وتعليمها وحصولها على الثانوية العامة وزواجها، وإنجابها لأطفالها

---

(١) ذات – صنع الله إبراهيم – ص٩ .

(٢) ذات – صنع الله إبراهيم – ص٧ .

وتحويلها إلى «ست بيت» ثم دفعها إلى العمل في أرشيف إحدى الصحف اليومية بسبب تفاقم الأوضاع المعاشيّة، ثم مقاطعتها من قبل زميلاتها في العمل بسبب السفور، ثمّ تحجيبها وتكيّفها مع مجمل الظروف المحيطة بها.

وبشكل عام...

تخلو حياة ذات ممّا يمكن عدّه ذا طبيعة استثنائية ومميّزة، فهي مثل ملايين السيّدات المصريّات، مستهلكة بهموم العيش اليومي، والرتابة البليدة، لا مفاجآت في حياتها ولا بطولة. ولابطولة أيضًا في حياة زوجها أو أحد آخر من ذويها أو زملائها ومعارفها. حتى في الأمور التي تنتسب عادة إلى حيّز المفاجأة، أو البطولة، فإن ذلك يجري بتلقائية ورتابة، ودون ظلال يمكن تحميلها بمدلولات أخرى إضافية يشعّ بها الحدث، فعندما يدخل زوجها السجن، فإنه يسجن بسبب مشاجرة عابرة مع جاره، وعندما يخرج بعد ثلاثة أشهر، لا يترافق خروجه مع ما هو معتاد في مثل هذه المواقف من صخب اجتماعي يحدثونه عادة بقصد التعبير عن الفرح والابتهاج، فكلّ ما تفعله «ذات» لاستقبال زوجها هو تنظيف المنطقة إيّاها[1] من الشعر، يضمّهما السرير معًا في المساء، يبادرها زوجها بإدارة ظهره والاستغراق في النوم، بدلا مما هو معتاد في مثل هذه المواقف من أفعال معروفة يقصد منها التعبير عن اللهفة والشوق[2].

والعلاقة التي يمكن أن تسمّى بطريقة ما علاقة عاطفيّة بين «ذات» المتزوّجة وأحد زملائها في العمل، لا يجعلها الكاتب تتويجًا لقصّة حبّ ملتهبة، على غرار القصص المماثلة التي يجهد بعض الكتّاب أنفسهم وقراءهم لتفسير نشوئها وتسويغها وتسويغ وصولها إلى حالة «الالتهاب». هذه العلاقة تبلغ مستوى الاتصال الجنسي إثر استفسار عابر من ذات عن أسباب بقاء زميلها عازبًا، ويكون جوابه من خلال عبارة كثيرة الشيوع وربّما «إنّما الابتذال» في الحياة اليومية المصرية : هوّ إنتي ما تعرفيش؟[3].

لا شكّ في أنّ تعمّد البرود والحياديّة في نقل الأحداث التي اعتدناها ذات طبيعة ساخنة في الواقع وفي الفنّ على حدّ سواء. يشكلّ سمة بارزة لمعظم مؤلّفات الكاتب وليس لروايته هذه فقط، وفي المفارقة القائمة بين الحدث الساخن وبرودة نقله يكمن قدر من الجمال السردي المنقطع عن الجماليّات المعهودة في الكتابة العربية «الشعرية» خصوصًا، وهذه البرودة، لا تسعى إلى طرح سمة

---

(١) ذات - ص ٣٤٥.

(٢) نفسه ص ٣٤٥.

(٣) نفسه ص ٢٤٣.

جمالية فقط، بل تعنى أيضًا أن «ذات» هى اختـزال تلقائى لملايين المصريّات، وربّما العربيّات أيضاً، ويرشح به إلى حدّ كبير الاسم الذى اختاره صنع الله إبراهيم لشخصيته الرئيسة وجعله عنواناً للرواية و «ذات» كلمة شديدة الإبهام يندر أن تستعمل بمفردها للدلالة على معنى أو شيء وإنما تستعمل دائماً من خلال إسنادها إلى كلمة أخرى، بحيث يترك الكاتب للقارئ كثيراً ممّا يمكن القيام به وخاصّة فيما يتعلّق بقابلية كلمة «ذات» فى العنوان لإضافة كلمة أو كلمات أخرى إليها حيث يمكن أن يكون العنوان «ذات امرأة» «ذات سيدة مصرية» .. إلخ... ولا يقف الهامش المتروك لفعاليّة القارئ عند مستوى العنوان، بل يتعدّاه إلى معظم فصول الرواية بكلّ ما فيها، سواء كان ذلك على مستوى البناء الشكلي للعمل أو على مستوى الإحالات الكثيرة التى لابدّ من إجرائها للربط بين المادّة المكتوبة والحياة. وفيما يلي بعض المحطّات التى لابدّ من التوقف عندها، سواء تعلّق الأمر برواية «ذات» وحدها، أو جاوزها إلى سواها من الروايات التى تنحو نحواً مماثلا فى جانب واحد، أو عدد من الجوانب :

أولا - رصف المشاهد واللوحات

ما فعله صنع الله إبراهيم من تجميع شبه اعتباطى للمادّة الصحفيّة التى أرادها أن تتساوق مع مسيرة حياة «ذات» يلقى اعتراضات كثيرة، تحت حجّة رئيسة تتلخّص فى ابتعاد هذا الرصف السلبى لأقوال الصحف عن الفن الروائى، وعدم جواز انضمامه إليه تحت أيّ عنوان كان، وخاصّة أنّه لا يختزل الجهد البشرى المميّز لصاحب العمل، هذا الجهد الذى يعد واحداً من أبرز مقوّمات العمل الفنى وشروط استمراره، فالعمل الفنّى الذى لا يبرز جهد صاحبه ومهارته وحرفته وبناءه المعرفى فى المستويين العام والخاص المتعلّق بمدى إتقانه للصنعة، مثل هذا العمل يتم وضعه فى درجة أدنى من الفن الذى تبرز فيه درجة إحكام الفنان للدقائق المستمرة أبداً فى صنعته (١).

ولكن رغم ذلك.. فإن الرصف الأفقى التجاورى لأقوال الصحف يجد مسوغات انضمامه إلى خانة الفن الروائى عبر عدد من المسارب والسبل، ربّما وقع فى طليعتها تلك المساحة المتروكة لفعالية القراءة، وإعطاء القارئ - المتلقّى، دوراً متنامياً للإسهام فى إكمال بناء العمل الروائى،

---

(١) ت.س. إليوت - الشاعر الناقد - ماثيسّن F. O. Matthiessen - ت- د. إحسان عباس - المكتبة العصرية - صيدا - بيروت - ط(١) ١٩٦٥ - ص ١٠٤

وخصوصاً فيما يتعلّق باقتراح النهاية، أو المآل، أو الخاتمة بحيث لا يكتمل العمل قبل إشراك القارئ فى اقتراح نهاية له. ومن المعروف أنّ أعمالا روائية صارت تترك نهاياتها مفتوحة على عدد من الآفاق والاحتمالات الممكنة، فلا ينحصر ذهن القارئ بالرؤية الأحادية التى يفرضها المؤلّف فى نهاية الرواية كما هو معتاد، وإنما يضع نهاية مصنوعة من السيرورة العامّة للرواية، بالتفاعل مع السيرورة الخاصّة لوعى المتلّقى وثقافته التى يسهم فى تكوينها عدد كبير من العوامل لسنا الآن بصددها. لنقع فى نهاية المطاف على ما يسمّى الرواية المفتوحة التى لا تكتمل دون إشراك القارئ فى رسم اكتمالها عبر مواكبته المتفاعلة مع ما تضمنه الرواية من أحداث وقضايا وتفاصيل وعبر ما يمكن أن يطرحه من صيرورات مختلفة، أو خواتيم ممكنة إثر الانتهاء من قراءة الرواية.

والروائيون الذين يعتمدون ترصيف الوحدات البدئية بشكل أفقى، ودون وجود روابط واضحة بين وحدة ووحدة، فإنهم يفعلون ذلك غالباً، تحت مناخ شامل من التأثّر - المباشر أحياناً وغير المباشر أحياناً - بما لجأت إليه تآليف ثقافية أخرى من عمليّات ترصيف مماثلة، تبدو عشوائيّة أول وهلة، ولكن المتلقّى المتمرّس بالقراءة، يتلمّس - أحياناً - نوعاً من الناظم الخفىّ للوحدات البدئية التى تمّ رصفها. وحتى لو لم يكن الناظم موجوداً فى الأصل ، فإنّ قرّاءً كثيرين يعمدون إلى اختلاقه ومحورة الوحدات المرصوفة حوله، بتأثير دوافع مختلفة ، بعضها ذو طابع نفسى يرتدّ إلى التهيّب الموروث أمام المادّة المطبوعة بغضّ النظر عن محتواها، وبعضها ينحدر من تكاوين ثقافية تاريخية، تدفع القارئ إلى القيام بعدد من عمليات الالتفاف حول العبارة، وعدد من التأويل فى سبيل تطويع المادّة المقروءة وجعلها تستقيم من التكوين الثقافى أو المعتقدى لأولئك الذين يقومون بمثل هذه الالتفافات.

عرف التراث العربى الإسلامى عدداً من التآليف الأدبية ذات الطابع الموسوعى، التى قصد مؤلفوها جمع المتعة والفائدة فى مؤلّف واحد، وأحياناً فى عبارة واحدة، بحيث لا يشعر القارئ بوطأة المعارف التى اعتاد مؤلفون آخرون تلقينه بفجاجة ومباشرة، ومن المفيد التذكير بأن عدداً كبيراً من الروايات العربية والعالمية، كان مطيّة لطرح المعارف والأفكار، التى تعفيها صيغة عرضها روائيًا من الاتّسام بالعقلانية الجافّة والبرود والجدّية، وبذلك يلتقى فن الرواية مع بعض أشكال التآليف التراثية فى الحومان حول قصيدة واحدة هى «جمع المتعة والفائدة» أو إيصال الفائدة بطريقة ممتعة، ويلتقيان أيضًا من خلال اعتماد وسيلة فنيّة واحدة تتلخّص فى رصف عدد من الوحدات البدئية، التى يتمتّع كلٌ منها باستقلالية واضحة، لا يربط بينها سوى انحدارها من قلم المؤلّف إلى داخل دفّتى الكتاب كما فى «الكامل والأغانى والأمالى». على سبيل المثال.

و في الرواية العالمية نجد أمثلة من هذا القبيل، فحقول الفردوس لجون شتاينبك مؤلّفة من عدد من الفصول التي تبدو مستقلّة، ويشكّل كلّ منها نوعاً من القصّة القصيرة التي تفاجئ القارئ بأن جوهر وجودها، وكلّ ما يشكّل الجانب الأكثر إثارة فيها، متصل بشكل و ثيق بالفصل، أو القصة التي قبلها، وكان الخيط الجامع بين هذه القصص – الوحدات قدوم أسرة إلى الوادي الذي سماه ساكنوه الأوائل «حقول الفردوس» وما جرى مع هذه الأسرة من مفارقات عديدة كان لها أثرها العميق في حياة سكان الوادي، رغم طرافتها وبراءتها، وهذا الخيط الجامع كان يختفي بذكاء أثناء عرض أحداث تبدو منقطعة بشكل كامل عن سواها، ثم يفاجأ القارئ بظهور الارتباط عبر عدد من الأسطر والعبارات الموحية ببساطة شديدة في نهاية كلّ فصل وفعل الكاتب الشيء نفسه في عمل آخر اسمه «هضبة تورتيللا» حيث يمكن عدّ هذا العمل مجموعة قصصية، ويمكن عدّه أيضاً رواية بسبب الارتباط السببي بين القصة والأخرى بالإضافة إلى استمرار شخصيّات القصة الواحدة في بقية القصص.

وأحياناً يكون الخيط الجامع مجرّد شخصية «حكواتية» ثرثارة ينسب إليها الكاتب قصّ الأحداث وإبداء التعاليق وإطلاق الأحكام على ما يراه في محيطه، على غرار ما نجده في المستنقع لحنّا مينه، الذي جمع في روايته هذه، عدداً من الأوضاع الحياتية، والقصص التي كان المؤلّف الفتى يطّلع عليها أو يسمعها في حيّ «الصاز» في مدينة الإسكندرونة. وأحياناً يكون الخيط الجامع مدينة كدمشق في «ألف ليلة وليلتان» لهاني الراهب، والقاهرة في «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان. حيث يحتشد في هذين العملين عدد كبير من اللوحات والمشاهد المجتزأة التي لا تشكّل الواحدة منها بنية حكائية متكاملة في أغلب الأحيان، ولا يجمعها إلى بعضها سوى نسبة حدوثها إلى المدينة الجامعة لكلّ شيء بالإضافة إلى وجودها في كتاب واحد، ويجب ألا يغيب عن الذهن في هذا الإطار «ألف ليلة وليلة» التي يمكن عدّها عملا مكوّناً من عدد الوحدات المرصوفة بطريقة ما، مع تثبيت الفارق النوعي الكبير بين الرصف التجاوري الأفقي، ذي الطابع السلبي، السكوني، في التآليف التراثية التي سبقت الإشارة إلى بعضها وبعض الأعمال الروائية، المعاصرة من جانب، والرصف التفاعلي، أو التوليدي بمعنى أن الحكاية تولد من حكاية قبلها، وتكون مقدمّة أو سبباً لا يمكن تجاوزه لاستيلاب حكاية أخرى، في «ألف ليلة وليلة».

ودعوة القارئ إلى المشاركة في تسيير الأحداث واقتراح النهايات، بشكل صريح أو مضمر، ليست وقفاً على الفن الروائي، بل الأرجح أنّ الرواية استعارت ذلك من عالم المسرح، وخصوصاً بعد هدم ما تسمّيه لغة المسرح «الجدار الرابع» وانفتاح العرض بالتالي باتجاه الجمهور لمحاولة إشراكه في الحوار وصناعة بعض المشاهد، وللتغلب على السلبية المعهودة لدى الجمهور المسرحي

وامتناعه عن المشاركة عندما يدعى إليها خلال مجريات العرض، صار الممثّلون يندسّون بين الحاضرين ويشاركون في الأحداث بوصفهم جمهوراً حاضراً، وليس بوصفهم ممثّلين غيّروا مواقعهم، كما في مسرحية «حفلة سمر من أجل (٥) حزيران» لسعد الله ونوس مثلا. والفن التشكيلي ربما كان المصدر الرئيس لاستلهام فكرة الترصيف، سواء كان الاستلهام مباشراً أم غير مباشر. فاللوحة الفسيفسائية ليست أكثر من قطع خزفية ملوّنة يتم رصفها قرب بعضها لتطرح، بعد اكتمال الترصيف أشكالا بشرية أو نباتية أو حيوانية، ولكن التجربة الأكثر إثارة في هذا الاتجاه ما فعله فنّانو المدرسة التنقيطية من مزج فيزيائي للألوان، بدلا من المزج الكيميائي المعتمد في عالم التشكيل. فمن المعروف على سبيل المثال أن مزج الأزرق مع الأصفر يعطي اللون الأخضر، وبدلا من أن يستعمل التنقيطيّون اللون الأخضر مباشرة، في المساحة التي يريدونها خضراء، كانوا يضعون عدداً كبيراً من النقاط اللونية الزرقاء والصفراء جنباً إلى جنب، بحيث يضطر المشاهد إلى إجراء عملية المزج اللونيةبشكل ذهني، أو يكون التجاور كثيفاً بشكل يستطيع معه أن يخدع البصر فتبدو المساحة المنقّطة باللونين الأزرق والأصفر مساحة خضراء، وخصوصاً إذا تم النظر إلى اللوحة من مسافة معينة، لا تسمح للعين بتبيّن الحدود بين النقاط المتجاورة.

قد يبدو الربط بين رواية «ذات» والأشكال الأدبية التراثية والمسرح والفن التشكيلي ربطاً مفتعلا، أو على الأقلّ فضفاضاً على رواية، ربّما ينكر عليها كثيرون حقّ الانتساب إلى الفن الروائي، ولكنّ ما يجعله مسوّغاً أو مطلوباً أمران :

الأول : استحسان ربط الرواية، أو بالأحرى، ضرورة ربطها بإطارها الثقافي العريض.

والثاني : يتمثل في كثرة التواشجات وعمقها بين نمط الروايات التي تمثّلها «ذات» بشكل أنموذجي، وما تمّ عرضه من أجناس ثقافية أخرى.

فالأخبار والنوادر والملح والطّرف التي تكتظّ به التآليف التراثية الأدبية تتمتّع كل وحدة منها باستقلالية تامة، مع ملاحظة أن الوحدة «الخبر أو المثل أو الطرفة» يمكن أن تكون مكوّنة من سطر أو بضعة أسطر، وأحياناً من بضع صفحات. وأن ترتيبها بين دفّتي الكتاب لا يخضع لنظام خارج مزاج التداعي الذي خضع له مؤلّفه أثناء التأليف، تحت زعم عريض يتلخّص في قصديّة نفي الملل عن القارئ، من خلال دفعه إلى التنقّل بين خبر وخبر وطرفة وفائدة نحوية أو صرفية ومثل معروف.

وبالمقابل نجد أمثلة لهذا التوزّع في عدد من الأعمال الروائية العربية المعاصرة. «فمدن الملح» بأجزائها الخمسة، ملأى بالقصص المتمتعة باستقلالية تامة، بحيث انتزاع إحداها من حيزها المخصص لها في الرواية فإنها تظلّ محتفظة باستقلاليتها واكتمالها بوصفها قصة مستقلّة، وليس

بوصفها «قصة داخل قصة» من جانب. ولا يؤدّى انتزاعها إلى خلل فى سيرورة الرواية ولا فى صيرورتها من جانب آخر. مع الاعتراف بأن وجود هذه القصص التى لا يربط بينها سوى انتسابها إلى المكان الرئيس فى الخماسيّة وإلى زمانها الرئيس، يسهم فى إغناء العوالم التى كان من مقاصد الرواية ارتيادها وإغناؤها، كقصّة مفضّى الجدعان(١) و آكوب و بوعقلين (٢) وسواها. وما يؤكّد ما نرمى إليه بخصوص انعدام تأثّر سيرورة الرواية بمثل هذه الانتزاعات المفترضة، أنّ معظم شخصيّاتها ينقطع عن الفعل المباشر وغير المباشر – أحيانًا – بالأحداث التالية، وأنّ وحداتها الصغرى المكوّنة للقصّة بوصفها واحدة من الوحدات البدئية التى لابدّ من وجودها لتصير القصّة قصّة «كالشخصيّة والمكان وبعض الحالات الفريدة» لا تعود للظهور، ولا تفعل شيئاً بعد أن يكون القارئ قد تابعها طويلا خلال الجزأين الكبيرين الأول والثانى من الخماسيّة كمتعب الهذال والخوش..(٣) ... إلخ.

وإلى جانب هذه القصص هناك التعليقات والأخبار الصغيرة، والحالات المنسوبة إلى شخصيّات ثانوية أو إلى صحف محلّية وغربية يتمّ استحضارها فقط لتقويلها ما ينسبه إليها المؤلف، دون أيّة محاولة ظاهرية للربط بين قول وقول أو حالة وحالة كما فى هذه الأقوال التى يجريها الكاتب على ألسنة عدد من الشخصيات ولا ينتظمها سوى عدّها عكساً لمواقف الآخرين «الغرباء» من الصحراء التى تحتضن أحداث الخماسية : فالحكيم «صبحى المحملجى» الشامى : لايفهم بالمقدار الكافى طبيعة الناس.. إنهم.. مثلما قال فى وقت مبكر. مثل الصحراء التى يعيشون فوقها(٤).

ويونس شاهين : الذى جاء إلى مروان وأصبح من رجال خريبط الأساسيين يعتبر أن الصحراء، ولا شيء غير الصحراء هى التى ستعيد العرب إلى أمجادهم وأصالتهم(٥).

وهاملتون يرى أن الصحراء «تحرّض ذاكرة الإنسان وتدفع إليها كلّ لحظة بعشرات الشواهد والحقائق التاريخية»(٦).

---

(١) مدن الملح – التيه – ص ٥٠٨ .

(٢) نفسه – ص ٤٤٩ .

(٣) نفسه – الشخصيتان موجودتان فى عدد كبير من صفحات الجزأين الأول والثانى فى الخماسية التيه و الأخدود.

(٤)مدن الملح – بادية الظلمات عبد الرحمن منيف – مطبعة العلم – دمشق – ط(٢) ١٩٨٩ – ص ١٥ .

(٥) نفسه – ص ٤٦ .

(٦) نفسه – ص ٣٥٤ .

والصحفي ديفيد برادلي يكتب : ذلك المدى الصحراوي، ربّما وحده، يشكل الثبات الحقيقي الأقرب إلى الرسوخ، وقد انعكس بقوّة على الملامح ولون البشرة.

وأحد الصحفيين الإنكليز يرى أن : موران تشبه الصحراء بكل تفاصيلها وأخلاقها، أو بالأحرى تلخصها، فهي قادرة على استقبال كلّ شيء وهضم كلّ شيء(١).

وعناد الرشيد : طالب الدراسات العليا، وكانت رسالته حول الأسس المعيارية في بناء الشخصيّة كتب في أوراقه الخاصّة ما يلي : الصحراء هي البيئة، والبيئة ليست مجرّد مكان(٢).

إنّ «هاملتون» و «الحكيم» هما الشخصيتان الوحيدتان اللتان تستمران في الرواية وبقية الشخصيّات السابقة تمّ استحضارها لتقول ما قالته فقط ثم تنتهي. وفي وضع هذه الأقوال جنباً إلى جنب، يتحقق جوّ عام يحيط بالصحراء، ولا يستصعب القارئ العادي وليس المتمرّس فقط نسجه وتكوينه من هذه الأقوال التي يرتبط كلّ منها بموقف صاحبه من جانب، وبالصحراء موضوع الأقوال من جانب آخر.

وفي «ألف ليلة وليلتان» لهاني الراهب، يعفي الكاتب نفسه بشكل شبه تامّ من عناء الربط بين وحدة بدئيّة وأخرى، فهو يتركها قرب بعضها تاركًا للقارئ مهمّة التوفيق بين الوحدات وإيجاد الروابط التي لا تتحصّل قبل المضيّ في قراءة الرواية عشرات الصفحات : **«يتحسّس عباس جرحاً ملتئماً شقّ فيما مضى نصف الدائرة من بطنه يجثم عليّ فوق كرسيّ الخيزران متكوّرا متقوّساً. تتجلّد أميّة مضمومة الساقين والركبتين طلباً للحشمة. يغيّر نوّاف من جلسته.**

في بيروت بكت الممرّضة وقد أيقنت أن الطبّ عاجز»...(٣).

ولكن الذروة في هذا المنحى تبلغها «ذات» من خلال أمرين رئيسين :

الأول : نفي الطابع القصصي عن الوحدات البدئية التي شكّلت الفصول الخاصّة بأقوال الصحف.

---

(١) نفسه – ص ٤٩٩.

(٢) نفسه – ص ٥٧٤.

(٣) ألف ليلة وليلتان – هاني الراهب – دار الآداب – بيروت – ط(٢) ١٩٨٨ – ص ٥.

والثاني : انتساب هذه الأقوال إلى عدد كبير من المصادر، إذ اشترك في كتابتها وصياغتها عدد كبير من الصحفيين والكتاب والشخصيات الرسمية ومعدي البرامج التلفزيونية والمسئولين المصريين والعرب ورجال المال والسياسة وسواهم . وهؤلاء جميعاً ليسوا متمرّسين بالضرورة بكتابة القصّة أو الرواية، وانتساب هذه الأقوال إلى هذا العدد الكبير من الأشخاص يصل باستقلالية الوحدة البدئية إلى أقصاها، ويصل بعملية الربط المفترضة داخل عالم القصّ بين وحدة ووحدة إلى درجة الصفر. مع الإشارة إلى أنّ استثمار المادّة الصحفية لم يكن وقفاً على رواية ذات، بل سبقتها إلى ذلك «ألف ليلة وليلتان» في أكثر من موضوع كما في هذين المثالين، ففي المثال الأول يقطع الكاتب حديثه عن شخصيّاته ويكتب في أول السطر على غرار العناوين الفرعية :

«تقرير صحيفة أسبوعية :

– التبعية والبؤس هما الكلمتان اللتان يسعهما وصف البيرو. الشركات الأجنبية تسيطر على مجمل القطاع المنجمي تقريباً.. وعلى معظم إنتاج السكّر والصيد البحري» ...[1] . ويتابع هذه الأقوال التي تملأ أكثر من صفحة يليها نوع من الاسترسال الذي لا ينسبه الكاتب لشخصيّة معينة ولكنه يشي، أو بالأحرى يريده الكاتب أن يوحي للقارئ بإجراء مقارنة بين أوضاع البيرو المتخلّفة وأوضاعنا الراهنة، وأنّ ما ينطبق على البيرو ينطبق على المنطقة. وفي موضع آخر من الرواية يقطع السرد أيضاً ويكتب عبارة من أوّل السطر على غرار كتابة العنوان الفرعي :

عناوين جريدة محليّة :

تصميم كامل على خوض المعركة حتى النصر «مانشيت أحمر»

العصابات بدأت العدوان على المتّحدة..، فانقضّت الجيوش العربية لتنهي أسطورة إسرائيل.

... حتى شوارع تل أبيب «مانشيت أحمر»

نسورنا البواسل في سورية والمتحدة والعراق والأردن يسقطون ١٦١ طائرة للعدو[2]. ويتابع نقل العناوين وبعض التعاليق وينتقل بعد ذلك إلى متابعة أوضاع شخصيّاته ولوحاته، بينما يصل صنع الله إبراهيم بأقوال الصحف إلى نصف الرواية، ويفرد لها فصولاً مستقلة ويمتنع عن إبداء أية تعاليق وتعقيبات واسترسالات تشي بمحاولة الربط بين ما جاءت به أقوال الصحف، وهذا كله يسهم في جعل روايته تحتل موقع الصدارة في هذا الاتجاه.

---

(١) نفسه – ص ١٢ .

(٢) ألف ليلة وليلتان – ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ .

أما من ناحية المشاركة التى يتركها العرض المسرحى للمتفرّجين، وعلاقة ذلك بالرواية فإننا نجد أمثلة كثيرة من النصوص الروائية التى تدفع القارئ، بأكثر من طريقة إلى تجاوز الحالة السالبة المعهودة فى عملية القراءة، فتجعله بعض هذه النصوص يشارك فى سيرورتها على نطاق جزئى وضيّق ويشارك فى الصيرورة وإشاعة المناخات وطرح العبر على نطاق أكثر اتّساعاً. فقصص الحيوانات التى رويت حول نعش عسّاف فى «النهايات» لعبد الرحمن منيف، لا يكتفى قارئها بما فيها من إثارة وغرابة بل يعمد إلى إحاطتها بعالم كامل من الرموز التى تتّفق مرموزاتها مع ما يسمّونه «خلفية فكرية» لكلّ قارئ، فالغراب الذى يفقد حياته بعد أن يفقأ عين الرجل الذى تسلّق الشجرة لتخريب عشّه، يشيع النظر إلى هذه الحكاية بوصفها أمثولة فى التفانى والتضحية من أجل الأسرة والدفاع عن الوطن.. ويمكن عدّها بالمقابل أمثولة للثأر والانتقام.(١)

والمشاركة التى ترجوها «مالك الحزين» ربما تقتصر على دفع قارئها إلى التساؤل حول قصدية الإكثار من رصف اللوحات والمشاهد والأوضاع الحياتية بتلك الكثافة، أو التساؤل حول جدوى هذه العملية أصلاً، فهذه الرواية تعرض عدداً متشابكاً من الأوضاع الحياتية والشخصيّات المتباينة ويضمّها أحد الأحياء الشعبية فى القاهرة، ولا يجمع بين احتشادها خيط حكائى رئيس، وإنما هناك مجموعة من الخيوط الحكائية التى يبدو أنّ الممسك الوحيد ببدايتها هو الحىّ الذى تنطلق منه. أمّا التحكّم بسيروراتها وتشابكاتها فأمر متعلّق بطبائع الأشخاص والأشياء. بالتفاعل مع جملة الظروف الموضوعيّة المتحكمة فى قوانين المكان، وتظلّ أمام القارئ مساحة كبيرة للربط بين الخيوط، ومحاولة عزلها عن بعضها، ومساحة أكبر للتساؤل حول كلّ شيء(٢) والتساؤل غير الناجز حول موضوع ما غير ناجز، يعنى ترك مساحة لفاعلية مفترضة، يمكن أن نجدها لدى قرّاء مفترضين.

و من السبل التى تريد بعض الروايات أن تسوق إليها قرّاءها بقصد إشراكهم فى سيرورة الرواية، على غرار إشراك الجمهور المسرحى فى العرض، تحريض القارئ أو دفعه إلى تقمّص بعض شخصيات العمل، أو التعاطف العالى معها، وهناك أيضاً ما تلجأ إليه الروايات ذات الطابع «البوليسى» من شحن القارئ بالتوتّر والتوجّس ودفعه إلى ترقّب الأحداث وتوقع ما يليها، وخاصة

---

(١) النهايات – عبد الرحمن منيف – دار الآداب – بيروت – ط(١) ١٩٨٧ – من ص ٣٥ إلى ١٤٠ .

(٢) مالك الحزين – إبراهيم أصلان .

بالنسبة للأحداث ذات الطبيعة الملغزة التى تعتمد على التشويق بشكل أساسى من أجل الشدّ وتحقيق الإغراء السردى. مع الإشارة إلى أنّ التشويق، ووضع القارئ فى جوّ الترقّب وتوقّع التالى أمران لا يحقّقهما الترصيف السالب الذى تلتزمه بعض النماذج الروائية التى استفادت الفقرات السابقة من أمثلتها، وإنما تقتصر معظم الأحيان فعالية المتلّقى على محاولات إيجاد روابط مفقودة.

وفيما يتعلق بالصلات التى يزعمها البحث بين ترصيف الوحدات فى الرواية والمدرسة التنقيطية فى الفنّ التشكيلى، يبدو الربط بينهما غير متمتّع بالإقناع الكافى ما لم يتم وضع بعض «الوحدات البدئية» فى «ذات» ضمن أنساق منتزعة من الأنساق الموجودة فى الرواية، ولنأخذ مثلا هذه المتوالية ممّا جاء فى أقوال الصحف المصرية حول مبيد جاليكرون :

– مجلة دير شبيجيل الألمانية : «شركة سيباجايجى السويسرية للأدوية قامت بتجربة المبيد الحشرى جاليكرون على أطفال وشبان مصريين بعد أن ثبت أنه يسبب أوراماً سرطانية لفئران التجارب» – ص ٣٥ ، ٣٦ .

– شركة سيباجايجى السويسرية للأدوية تعترف : «بعض الأطفال المصريين أصيبوا بالسرطان نتيجة استخدام مبيد جاليكرون عام ١٩٧٦» ص ٣٦ .

تقرير أمريكى يسجّل ظهور نزيف دموى فى بول الفلاحين المصريين فى نفس اليوم الذى استخدم فيه مبيد جاليكرون ص٣٧ .

– وزارة الصحة المصرية تؤكد أنّها قامت بالمتابعة الصحيّة على العمال والأطفال فى منطقة رش مبيد جاليكرون ولم تظهر أية آثار ضارّة على المواطنين بعد ذلك، كما أنّ الأبحاث الجديدة على المبيد أثبتت خلوّه من الآثار الضارّة على الحيوان والإنسان ولهذا أعيد تسجيله. ص٣٧ .

– نائب رئيس شركة سيباجايجى السويسرية بالقاهرة : «مبيد جاليكرون سبب أضراراً صحيّة للأطفال المصريين بسبب جريهم فى الحقول وراء طائرات الرش إلا أنه لم تحدث إصابة بالسرطان فكلّ ما حدث هو متاعب صحيّة» ص ٣٧ .

لقد بعثر الكاتب هذه الأقوال كما هو ملاحظ من أرقام الصفحات، داخل عدد آخر من أقوال الصحف المتعلّق بأمور أخرى، ومن الممكن بالطبع إجراء عمليات عزل مماثلة لوحدات أخرى، ينتظمها موضوع واحد، لنخرج بنصٍّ، يمكن عدّه نصّاً متكاملا، ويتمتّع بما يؤهله ليكون نصّاً حكائيّا، إذا أضفنا فقط بعض حروف العطف والأدوات الأخرى المستعملة فى العربية لربط

العبارات والجمل ، فتصبح أقوال الصحف الخاصّة بمبيد جاليكرون على الشكل التالى بعد إضافة أدوات الربط المشار إليها بحرف مغاير :

نشرت مجلّة دير شبيجيل الألمانية خبراً مفاده أن شركة سيباجايجى السويسرية للأدوية قامت بتجربة المبيد الحشرى جاليكرون على أطفال وشبان مصريين بعد أن ثبت أنه يسبّب أوراماً سرطانية لفئران التجارب. **وقد اعترفت** شركة سيباجايجى السويسرية للأدوية أن بعض الأطفال المصريين أصيبوا بالسرطان نتيجة استخدام مبيد جاليكرون عام ١٩٧٦، **وهناك أيضاً** تقرير أمريكى يسجّل ظهور نزيف دموى فى بول الفلاحين المصريين فى نفس اليوم الذى استخدم فيه مبيد جاليكرون. **وبالمقابل فإن** وزارة الصحّة المصرية تؤكّد أنها قامت بالمتابعة الصحيّة على العمال والأطفال فى منطقة رش جاليكرون ولم تظهر أيّة آثار ضارّة على المواطنين بعد ذلك كما أن الأبحاث الجديدة على المبيد أثبتت خلوّه من الآثار الضارة على الإنسان والحيوان ولهذا أعيد تسجيله. **ورغم تأكيد وزارة الصحة المصرية** فإنّ نائب رئيس شركة سيباجايجى السويسرية بالقاهرة يعترف أنّ مبيد جاليكرون سبب أضراراً صحيّة للأطفال المصريين بسبب جريهم فى الحقول وراء طائرات الرش إلا أنه لم تحدث إصابة بالسرطان، فكل ما حدث هو متاعب صحيّة [ ].

هذه الأدوات التى بلغ عددها أقلّ من عشرين كلمة، يمكن أن يضيفها القارئ أو يضيف سواها، بشكل تلقائى غالباً، إذ لا تحتاج إضافتها إلى بذل جهد ذهنى، أو القيام بعمليّة تخييلية إضافيّة، يتطلب القيام بها موهبة أو فعالية ذهنيّة عالية. وما يقوم به القارئ من مثل هذه الإضافات المفترضة سواء جهر ذهنه بما يضيفه أم أضمره، يشبه ما تقوم به العين والدماغ من مزج فيزيائى، فعلى أم متخيّل، للنقاط الزرقاء والصفراء المتجاورة داخل المساحات التى يريدها رسّامو المدرسة التنقيطية مساحات خضراء، ومثلما تتحصل المساحة الخضراء من نقاطها الزرقاء والصفراء، والنصّ الحكائى من وحداته البدئية، يتمّ تحصّل اللوحة التنقيطية المتكاملة، ويتم أيضاً تحصّل العمل الروائى المتكامل.

وفى هذا الإطار ينشأ اعتراض رصين، يتلخّص فى التساؤل عن جدوى مثل هذه الالتفافات، حول ما يمكن قصده مباشرة وبشكل بسيط، حيث يستطيع الكاتب أن يقدّم حكايته المكوّنة من تتالياتها المنطقية، دونما حاجة إلى هذا التجزئ، وإلى هذه البعثرة التى يمكن أن تطرح إرباكاً، أكثر ممّا تطرح إمتاعاً وتسلية وإثارة. ولا أميل إلى طرح إجابة مكوّنة أصلا من تلمّس المسوّغات التى جعلت الرواية على ما هى عليه، لأنّ البحث عن التسويغ، يعنى اعترافاً ضمنياً بوجود خلل ما يجب إصلاحه أو تسويغ وجوده، والإجابة «الذرائعية» التابعة من ضرورات التعامل مع الواقع الذى

جاءت الرواية عليه، ليست مقبولة، لأنها تحصر مهمة المتلّقى أو الناقد بمجرّد قبول العمل على ما هو عليه، أو رفضه بسبب ما هو عليه. ولذلك،.. ربّما تستطيع النقاط التالية، على إيجازها، تكوين إجابة بهذا الخصوص :

١ - الفنّ يموت بالتكرار والتقليد، بينما التجديد المستمر سبيله الوحيد إلى الحياة والخلود. وفى ما فعلته «ذات» بشأن ترصيف أقوال الصحف، يكمن قدر كبير من التجديد على مستوى الرواية العربية على الأقل.. مع الاعتراف بأنّ الجدّة وحدها ليست شرطاً كافيًا ليصبح الفنّ فنًا، وإلا.. عدت كلّ خرافة فنًا.

٢ - لم يعد الإنسان فى القرن العشرين يعيش فى عالم مسطّح أملس، وإنّما أصبحت الحياة حالة قصوى «فظيعة» من التعقيد والتنوّع والتراكب. ولم تعد الأعمال الفنيّة المتّسمة بالبساطة والمباشرة، قادرة على التعبير عن حياة الإنسان المعاصر ومعاناته وهمومه المختلفة. بالإضافة إلى أنّ الإنسان، حتى إنسان العصور الماضية يميل إلى التفاعل مع ما يحترم عقله وقدراته الذهنيّة، بوصفه متلقّياً فاعلا، وليس بوصفه مجرّد وعاء سلبى مهمّته استيعاب ما يلقى فيه وإليه. ولا يجوز الزعم أنّ مجرّد طرح أقوال الصحف المصرية وترصيفها بالشكل الذى اعتمدته «ذات» يكفى لاحترام ذكاء المتلقّى وعقله من جانب، ويكفى للتعبير عن حياتنا المعاصرة المتراكبة المعقدة من جانب آخر. ولكنّ مجانبة الترتيب المعهود، للوحدات البدئية ، التى تشكّل عالم الحكاية، وترك هذه المساحة الكبيرة لمشاركة القارئ فى وضع الروابط الخاصّة بتحويل أقوال الصحف إلى حكاية، وفى اقتراح الخواتيم، واستخلاص ما يمكن أن ترمى إليه هذه الأقوال، أمران قادران على جعل «ذات» تتمتّع بما أشرنا إليه من قدرات على احترام ذكاء المتلّقى، بدلا من استغبائه، وعلى إثارته والحوار معه، وإشراكه فى طرح الأسئلة بدلا من تلقينه وإثقاله بما لا يحصى من الإجابات المفروضة عليه، بالإضافة إلى امتيازها الخاصّ فى القدرة على تمثيل عالمنا المعاصر المعقّد المتراكب الكثيف. والتعبير عنه بكفاءة مميّزة.

٣ - تمكّنت عناوين الصحف ضمن الأنساق التى وضعت عبرها من تحقيق عدد من الأمور التى تطمح روايات كثيرة إلى تحقيقها، كتشكيل خلفيّة وثائقية لمقطع كبير من التاريخ وحيز كبير أيضاً من الجغرافية، والشهادة على عصر مفعم بالأكاذيب والتضليل.. عصر تتعدد فيه الحقائق، وتتعدد فيه وجوه الحقيقة الواحدة إلى درجة مرعبة، ومعروف أنّ التوثيق والشهادة على العصر من الأمور الحيوية والجوهرية التى تشكّل هجساً متنامياً للفنّ عموماً وللرواية خصوصاً، على المستويين العربى والعالمى.

٤ - التصدى للعصر وغزارته المعرفية، والطموح إلى منافسة التلفزيون. وهذا يبدو صعب التحقيق في حال التزمت الرواية خيطاً حكائيًا واحداً، أو عدداً قليلا من الخيوط. وغنيٌ عن التوضيح ما يتمتّع به عصرنا من غزارة معرفية تفوق الحصر وتفوق التصوّر أيضاً. ولذلك يبحث الفن دائمًا عن تثوير ذاته، ويحاول طرح أشكال جديدة للتعامل مع ما يضجّ به العصر من تناقضات وصراعات وفوضى وكثافة وتعقيد. وفى هذا الإطار العريض نشأت معظم المدارس الجديدة فى الفن. واستطاع كلّ نوع فنّى أن يطرح استجابته الخاصّة المنبثقة قبل كلّ شيء عن طبيعته وعن الحيز الذى يشغله أو يتوجّه إليه. فالأعمال الموسيقية الكبري مثلاً، تستطيع أن تواجه تنوّع العصر بما تطرحه من ألحان وإيقاعات داخل العمل الموسيقي الواحد، المتوزّع بدوره علي عدد كبير من الآلات الموسيقية التي لاتقلّ عادة عن خمس وثمانية ... التى لا تقلّ عادة عن خمس وثمانين آلة فى العمل الذى تؤدّيه فرق «الأوركسترا». واللوحة الحديثة أيضاً تستطيع أن تحشد فى داخلها عدداً هائلا من الألوان والأشكال والمساحات والخطوط، وهذا جميعه يشكّل بأكثر من طريقة، عكساً مقترحاً أو ممكناً لتنوع العصر وكثافته وغزارته على المستويات جميعاً.

وبالمقابل، فإن الرواية قابلة بطبيعتها لاستيعاب التنوّع والغزارة، وخصوصاً إذا أتقن الروائى استثمار المرونة الخاصّة المميّزة للرواية، بوصفها أحد فنون القول. وفى إطار استثمار مرونة الرواية، يتم حشد جميع ما يمكن حشده فى الرواية بقصد التنطّع إلى قول كل شيء دفعة واحدة فى رواية واحدة، بغضّ النظر عن النجاح أو الإخفاق، إضافة إلى ما يصيب الرواية من عدوى المواد التلفزيونية، القائمة أساسًا على طرح التنوّع الهائل الذى ينتقل بالمشاهد إلى عدد كبير من الوقائع والأزمنة والأمكنة خلال زمن شديد الضآلة قياسًا إلى ما يمكن أن تفعله الفنون الأخرى بهذا الخصوص، دون أن يحمّل المشاهد أعباءً ذهنيّة إضافية، بسبب هذه الانتقالات المتكررة التى تشكّل جوهر الجاذبية الخاصّة بالتلفزيون .

إن «ألف ليلة وليلتان» و «مالك الحزين» روايتان تعتمدان تقنيّة البثّ التلفزيونى إلى حدّ كبير، فالروايتان تحشدان عدداً هائلا من المشاهد الجزئية والحالات والأوضاع، التى تشبه كلّ منها اللقطة التلفزيونية إلى حدّ كبير، مع تثبيت الفرق بين الروايتين فى عدد آخر من القضايا التى لا تعنينا الآن. إنّ من الممكن الذهاب إلى أنّ عدوى التلفزيون آخذة بالاستفحال، وقلّ فى أيّامنا أن ينجو منها عمل روائى بشكل كامل، «فعشاء المأتم» التى تبدو فى بداياتهاخصوصاً - مجرّد تسجيل ليوميات بعض الشباب الشيوعيين العراقيين الذين يلتقون يوميًا فى أحد المقاصف على ضفاف دجلة، تتحول فى نصفها الثانى لتحاول أن تقول كلّ ما يتعلّق ببغداد الرازحة تحت وطأة القمع العسكرى البوليسى من خلال هذه الإطلالة السريعة على أحد المقاهى الرديئة فى زحام المدينة، فالمقهى الموصوف يشكّل نوعاً من الجملة الاعتراضية الطويلة جداً، المحشورة فى السياق، فيتوقّف

الحكى ومتابعة الأحداث، وكأنّ الكاتب لا يستطيع أن يقاوم إغراء تتبّع الموجودات من خلال آلة التصوير التلفزيونية التى تتحرك فى كلّ الاتجاهات بغية اشتمال كامل المنظر الذى تعنى بالإطلالة عليه ونقله وتصويره : **«حانة للسواق والسكّيرين من الدرجة الأولى. حانة لوطيين وسفلة. برميل نفايات المجتمع العراقى. برميل قاذورات الطبقات الدنيا التى عذّبت حتى الموت. محتسو خمور أصليون. سوّاق شاحنات. مفترسو باجه فى الصباح الباكر (استعداداً للرحلات الشاقة والطويلة) مساعدو وسوّاق المجارية. باعة اللكة. روّاد السينما الرخيصة. كلّ هؤلاء الذين يؤلفون بحقّ جمهوراً حقيقياً لثورات مهزومة فى قلب المجتمع. جمهور وثورات لن تحدث، جمهور أيام وزلازل. مستنقع حروب أهلية. وقود معارك دامية. وهاهم مثلى ينغمسون فى هذا المكان العابق بالضباب والدخان والمطر والكحول والثرثرات وضجيج الشارع. لوطيّون مثاليون، مرتكبو الموبقات. أصحاب زلات لسان مخيفة، أصحاب سوابق. العريقون فى المهن القذرة والغامضة. الضحايا. العشاق التافهون الذين يثرثرون طويلا عن حبيباتهم الخائبات. غلمان يتبخترون بين الموائد[1].**

وعدوى التلفزيون فى «ذات» لا تقتصر على الفصول الخاصّة بنقل أقوال الصحف ونقل بعض الأخبار والصور مباشرة عن التلفزيون، بل تتعداها إلى التغلغل فى ثنايا الفصول الأخرى التى تتابع حياة الشخصيّة «ذات» فيصل الهوس بمتابعة التطور الهائل الذى يحققه التعامل مع الأجهزة الألكترونية إلى زعم أحد زملاء «ذات» فى أرشيف الجريدة، بوجود جهاز كمبيوتر يتم وصله بالتلفزيون ويمكن من خلاله تعرية صور المذيعين والمذيعات من الملابس أثناء تقديم البرامج : **«تصورى المذيعة بتقرأ نشرة الأخبار أو فقرات من برامج الغد أو السهرة وهىّ بتقلع هدومها حتّة حتّة، مع كل فقرة لغاية ما تبقى عريانة خالص» ..**

بالكمبيوتر طبعاً .. أنا معرفش شكلها ازّاى وهىّ عريانة ولابسة إيه، أنا افترضى بس تغذّى الكمبيوتر بأوصافها العامة مقاساتها بالتقريب. الطول والعرض والصدر. وهو يلاقى أنسب شكل لها تحت الهدوم» .

.. مقدرة ذات على استيعاب التكنولوجيا كانت محدودة، وبالمثل قدرتها على التطبيقات العملية لها، فلم تتجاوز تخيّل رئيس التحرير الذى يظهر فى التلفزيون كثيرا وهو يفقد ملابسه أثناء دفاعه عن سياسة الحكومة الاقتصادية. بينما كان مدير أوسع خيالا : رئيس الوزراء يقترب من

---

(١) عشاء المأتم – فاضل الربيعى – ص ٢١٠ .

منصّة تضمّ كبار المسؤولين، وتبدأ ملابسه في السقوط، فما إن يصل إلى رئيس الجمهورية ويمدّ يده مصافحاً حتّى يكون قد صار في الكيلوت، وأم كلثوم في قمّة انفعالها وقد أوشك منديلها على التمزّق. وصباح الثمانينات بالطبع لا الأربعينات[1].

ولا يقف تأثير التلفزيون عند هذا المستوى، بل يتحوّل الناس جميعاً إلى أجهزة تلفزيونية للبثّ تتبارى في نقل الأخبار الأكثر أهميّة وإثارة، فالدكتور العائد من الخارج بشهادة الدكتوراه، وقد كان فيما مضى شديد الخجل يحتكر إحدى السهرات مع ذات وزوجها : **«ثم استمعا إلى الدكتور : الرعاية الاجتماعية في البلاد الاسكندنافية. نفوذ الشركات الدولية العابرة للقارّات والمحيطات، مضار التصوير التلفزيوني للأجنّة الصراع الفرنسي الأمريكي في أفريقيا، الخطر الإسرائيلي، الاكتشافات الحديثة في الهندسة الوراثية، المعلومات الصحيحة عن الإيدز، العقل الجمعي للنمل الأبيض، أخطار المبيدات الكيماوية المستخدمة في مكافحة الآفات الحشرية. وتسببت مذيعة فاتنة على شاشة البث التلفزيوني أوضحت قوّة التدمير الثلاثية لمبيد حشري جديد، في بثّ مستفيض عن الجريمة الوحشية التي تجري أمام الجميع عيني عينك، وعن الكيفية التي تتخلل بها المبيدات أنسجة الخضراوات والفاكهة. وتعسكر في ثناياها، لتنتقل بعد ذلك إلى الإنسان عن طريق الفم والمعدة وتورده موارد التهلكة[2].**

أمّا ذروة العدوى التلفزيونية فقد كانت في وصف محتويات «الفازة» آنية الزهر الكبيرة، التي يمكن عدّها صورة أنموذجية، مكثّفة ومصغرّة، لبلدان ما يسمّونه العالم الثالث التي لا تزيد عن كونها علباً تلقي فيها الشركات الكبرى «والدول المنتجة» بعض ما لديها من فائض الإنتاج، أو بالأحرى فائض القمامة الراقية : **«بدت الفازة قادرة على أن تأوي في ظلّ الوردة المشرئبة من عنقها، مواد استراتيجية أخرى : زجاجة كولونيا، بنسا للشعر، قلادات : «دعاء»، زجاجة بارفان أجنبيّة ساعة منبّه يابانية، فرشاة للملابس وأخريين للشعر، شراب كولون قديماً، جزءاً من حزام بال من جلد الثعبان، مشطاً، توكة للشعر، صدفة بحرية. أجندة فاخرة مغلّفة بالجلد من مطبوعات البنك الدعائية، مشمعاً طبياً، سلسلة مفاتيح خشبيّة، سلسلة أخرى معدنيّة، فيلتر معدنيّاً للحنفيّة لم يتمّ بعد تركيبه، بكر للفّ الشعر، محقنة بلاستيكية، تمثالا خشبياً صغيراً لنمر، ملعقة خشبيّة ملونة، ترمومتراً طبيّاً، نصف مسطرة حساب بلاستيكية، نصف شريط قديم من حبوب منع الحمل، بكرة**

---

(١) ذات – صنع الله إبراهيم – ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٢) ذات – ص ٢٣٥ ، ٢٣٦ .

خيط، مجموعة من إبر الخياطة فى أحجام مختلفة، مقياساً مترياً من المشمّع، مبسماً للسجاير (من مخلفات محاولة عبد المجيد للإقلاع عن التدخين) مطفأة للسجاير، قلم رصاص، قفلا حديدياً صغيراً، علبة فازلين، مقصا،علبة شامبو للشعر، جزءاً من تمثال مكسور من الجصّ لإله الشعر أبولو، طبقاً خشبياً صغيراً يحتوى على موسى وسلسلة معدنية ومجموعة مفاتيح، علبة مبيد رشاش للذباب والناموس، وأخرى للصراصير، حجارة بطارية، فردة جورب، بضع شرائط موسيقية، فاتحة الكتاب الكريم محفورة على لوحة نحاسية، مشعلا كهربائياً تنقصه البطارية، وأشياء أخرى[1]

لم يتمّ إثبات هذا المقطع الطويل من الرواية لمجرّد البرهنة على إصابتها بعدوى التلفزيون، وإنّما يرمى ذلك أيضاً إلى محاولة تلمّس نوعية الفضول الذى يستولى على القارئ ويدفعه لمتابعة الاستكشاف والتنقيب عما يحتويه ذلك الوعاء العجيب الذى يذكّر «بجراب الكردى» المشهور فى «ألف ليلة وليلة» وما كان يضمّه من أعاجيب تفوق التخيّل، بحيث يقوم الفضول من الناحية الفنيّة الخاصّة بالإغراء السردى مقام التشويق فى الروايات التى تعتمد حبك الأحداث فى ذروة أو مجموعة من الذرى وحلّها فى السياق أو فى ختام الرواية. بالإضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه بخصوص المحمولات الفكرية – السياسية الكثيفة لكلّ مادّة من الموادّ التى ضمّها إناء الزهر الخاص بدعاء «ابنة ذات»، خصوصاً تلك الموادّ المعطّلة، التى لم تعد تنفع، أو التى أصيبت بعطل مؤقّت وربما دائم، وكأنها إطلالة شاملة، أو استنطاق صارخ لحياتنا المعطّلة، أو التى تسير سيراً حثيثاً باتجاه العطالة والدمار، وخاصّة إذا تمّ التنبّه إلى جانب مهم ممّا يسم حياتنا «الاجتماعية أكثر من سواها، ويتلخّص فى تلك العلاقة المبهمة، غير المحسومة، وغير المفهومة مع تلك الممتلكات الصغيرة، فنحن نراها ثمينة إلى الدرجة التى لا تسمح لنا بالتخلي عنها، وفي الوقت نفسه نراها تافهة ولا قيمة لها إلى الدرجة التى نضعها فيها، مع النفايات والمخلّفات التى نؤجّل إلقاءها فى مقلب القمامة بسبب الكسل واللامبالاة وما شابه ذلك.

إن اعتماد عدد من الخيوط الحكائية التى يمكن أن يستمرّ القارئ معها حتى النهاية، عمليّة غير كافية لإنجاز تكافؤ مفترض مع التلفزيون. بينما يستطيع تقطيع الخيوط، وإعادة وصلها أحياناً، والاكتفاء، أحياناً أخرى، بتسليم رأس الخيط إلى القارئ، دون إعادة ملزمة لوصله مرّة أخرى، يستطيع ذلك أن يكافئ التلفزيون، فيما يتعلّق بالتنوّع والغزارة، مع تفوّق التلفزيون فى القدرة على الجذب والتسلية، والانتقال السريع من خيط إلى آخر،وتقديم الصوت المقترن بالصورة، وتفوّق

---

(١) نفسه – ص ٣٢٨ ، ٣٢٩ .

الرواية فى اتّساع المساحة التخييلية التى تحيل إليها، وإطلاقها إلى مالا يحصى من المحمولات والدلالات، مقابل أحادية المساحة، وضيقها وعريها وانعزالها عن التخيل، معظم الأحيان، فى التلفزيون. بالإضافة إلى أنّ المادّة المقروءة، تتمتّع معظم الأحيان، بقابلية خاصّة على الرسوخ والتجذر فى الوعى، مقابل العبور السريع، والمسطح والهش، فى الصورة التلفزيونية .

٥ – ليست ذات هى التجربة الوحيدة لصنع الله إبراهيم فى تحويل تحقيق صحفى إلى رواية، ولم يكن صنع الله إبراهيم الكاتب الوحيد الذى اعتمد هذه الطريقة ، فأعمال «ماركيز» الروائية، التى كانت فى الأصل تحقيقات صحفية «ريبورتاجات» معروفة على نطاق عالمى «كحكاية بحار غريق» و «قصّة موت معلن...» والجديد فى «ذات» من هذه الناحية أنها استثمرت خلاصة عدد كبير من التحقيقات الصحفية المتنوّعة، واستثمرت بالتالى جهود عدد كبير من الكتّاب والصحفيين، وصاغتها كلها فى تجربة تتمتّع بمعظم مقوّمات النجاح والفرادة، وخاصّة فيما يتعلّق بتقديم التنوّع والغزارة والتعدّد الفعلى للأصوات. على خلاف تعدد الأصوات الذى يتم إجراؤه أحياناً بقدر غير خفىّ من الافتعال على ألسنة الشخصيّات الروائية كما هو معروف.

إنّ جملة ما تم ذكره.. لا يعنى أنّ مجرّد التجميع العشوائى أو المنتقى لأقوال الصحف يكفى لتأليف رواية. ويجب التنبّه أيضاً إلى أنّ لهذه العملية محاذيرها التى لا تحصى والصيغة الاحتفالية التى يمكن أن ترشح بها هذه المتابعة لذات يجب ألا تحجب عنّا منزلقين خطيرين قد تقع فيهما أيّة رواية تحذو الحذو نفسه :

الأول : يتعلّق بمشروعيّة استيلاء الكاتب على الأقوال التى صاغها الآخرون للصحافة وبالتالى بمشروعيّة انتساب عمله إلى جنس الرواية، على غرار التشكيك فى مشروعية انتماء فن التلصيق والتجميع إلى الفن التشكيلى «فيما يسمّونه عمليات الكولاج» المعروفة فى فن الإعلان، وتصاميم أغلفة الكتب والمجلات على نطاق واسع. فالاستيلاء على التجارب الحياتية للآخرين، الذى يستلهمه الفنّ ويعتمده فى الرواية والقصّة بشكل خاص، يختلف جذريّاً عن الاستيلاء على التجارب الكتابية الناجزة لآخرين، حتّى لو لم تصبّ هذه الكتابة مباشرة فى أحد أشكال الكتابة الفنّية، فصياغة العنوان الصحفى، مهما بدت عمليّة رتيبة، وبليدة أحياناً ، وخالية أيضاً من الإبداع الفنّى، فإنها دون شكّ عمل كتابىّ بكل المعانى، وخصوصاً إذا كانت تختزل موقفاً سياسياً دقيقاً، تحتاج صياغته إلى كثير من الدقّة والتأنّى والحذر. بالإضافة إلى أنّ ما صاغه جيرار جينيت Girard Ginette بشأن عمليّات التناصّ المختلفة ومشروعيتها فى الفن والرواية، ليس كافياً للاستيلاء على هذا الكمّ الكبير من أعمال الآخرين تحت راية «التناص» الذى يبيح للكاتب اقتباس

ما قاله سواه أو الاستشهاد به، أو تضمينه، وخصوصاً إذا كانت المادّة المقبوسة أو المتضمنّة تنتمى إلى التراث الثقافى، أو كانت معروفة على نطاق واسع(١).

والثانى : يتعلّق بقدر غير يسير من الإملال والرتابة اللذين وقعت فيهما الفصول الخاصّة بأقوال الصحف، فالقارئ بعد الاستثارة الأولى، أو بالأحرى الصدمة الأولى بهذا الكمّ الكبير من الفظاعات والرعب يتابع القراءة بقدر من الشغف بالاطّلاع على المزيد، ولكنه بعد فصلين أو ثلاثة، يستعجل الانتهاء من قراءة هذه الأقوال التى تفقد بعض قدرتها، - أو كثير من قدرتها - على طرح التنوّع والجذب المرجوّين بسبب رتابة النبرة، ورتابة الإيقاع اللغوى، الرتابتين اللتين - يمجّهما القارئ العربى من كثرة تكرارهما فى الصحف العربية. وبسبب محدودية القدرة على تحمّل الضغط العصبى الذى يمكن أن ينجم عن القراءة المتفاعلة مع ما تحيل إليه أقوال الصحف. وكذلك بسبب رغبته المبهمة أو الصريحة فى الهروب من واقعه اليومى الردىء اعتماداً على القراءة التخييلية، التى يرجو منها إحالته إلى عوالم أخرى غير التى يعيشها، فتقدّم له أقوال الصحف الموجودة فى «ذات» بدلا من ذلك، اصطدامات متكررة ومؤلمة بواقعه الذى أراد أصلا أن يهرب منه. والمسألة هنا غالباً تتجاوز حالة الافتراض، فالفصول المخصّصة لأقوال الصحف بلغ عددها تسعة فصول مقابل عشرة لمتابعة حياة «ذات»، وبلغ عدد الصفحات ١٣٢ - اثنتين وثلاثين ومئة صفحة، مقابل ١٧١، إحدى وسبعين ومئة صفحة مخصصة للحديث عن ذات، ممّا يجعل الخلفية الوثائقية للحدث الروائى تصل إلى ما يقارب حجم المادّة الروائية. هذا جميعه يضاف إلى المسوّغات التى يمكن طرحها للحيلولة دون انتماء «ذات» إلى الجنس الروائى، انتماءً خالصاً من جميع الشوائب.

ثانيا - فن التلصيق «الكولاج» والسرد الروائى والتلفزيونى

جميع الفنون تسعى إلى الاستفادة مما أنتجته الفنون الأخرى ومما أنتجته الحضارة فى جميع الاتجاهات، وبعد اختراع آلة التصوير الضوئى - «الكاميرا» والتصوير السينمائى، ونشوء فن الإعلان وانتشاره على نطاق عالمى تمّ استحداث ما يسمّونه فنّ التلصيق «الكولاج» ويتلخّص ذلك بتجميع عدد من الصور الضوئيّة غالباً - ثم يتمّ توليفها فيما بينها لتشكّل فى آخر المطاف لوحة

---

(١) للاطّلاع على المزيد ممّا يتعلّق بالتناصّ، وبعض تجليّاته وتطبيقاته الدرسية على الرواية العربية يمكن الرجوع إلى «تحليل الخطاب الروائى» سعيد يقطين.

تضمّ عدداً كبيراً من الموادّ والصور والموضوعات التى لا يشترط فيها أن تشكّل وحدة متجانسة.. بل يمكن أن يكمن الجمال الخالصّ بفنّ التلصيق عبر ما يقدّمه من متنافرات تتجاوز فيما بينها، وتشير بشكل غير مباشر إلى حجم التنافر ومدى اشتماله لجوانب كثير من شخصيّاتنا وحياتنا فى هذا العصر المتخم بالتناقض. وإلى جانب عمليات تلصيق الصور إلى بعضها، تم اللجوء إلى إنتاج صور ضوئية مكوّنة من عدد من الصور المختلفة فيمكن أن نشاهد وجوه شخصيات معروفة موضوعة لأجساد ليست لها أو نشاهدها موضوعة فوق أجسام حيوانية على سبيل المثال، وقد تمكّن التطوّر التقنى لفن التصوير الفوتوغرافى والتلفزيونى بالاستعانة بالحاسوب «الكمبيوتر» أن يجعل العين عاجزة عن تبيّن حدود القصّ والتلصيق ويجرى فى الإطار خداع بصرى وعقلى كبيران وتمارس عمليات تزوير لا حصر لها بسبب درجة الإتقان التى تم بلوغها فى هذا الشأن.

والتلفزيون تحديداً استثمر هذه التقنيات على نطاق شديد الاتّساع .. سواء كان ذلك فى نطاق البرامج الإخبارية أو مسلسلات الخيال العلمى التى يصل فيها فنّ تجميع المواد المتنافرة وعمليات الخداع البصرى إلى حدوده القصوى... والرواية المعاصرة التى أنتجها هذا العصر المكتظّ بهذه التطوّرات المذهلة على جميع الأصعدة لم تستطع الاكتفاء بالتفرّج على ما يجرى والاحتفاظ بأمانتها لتاريخها وإنجازاتها الخاصّة، بل عمدت إلى تجريب الاستفادة من عمليات التجميع ولصق الموادّ الإخباريّة والحكائية والوصفية قرب بعضها على غرار ما يتمّ فعله فى فنّ التلصيق «الكولاج» تماماً بغض النظر عن تثمين هذه العمليات، وإدانتها ومحاكمتها فى ضوء الإخفاق والنجاح.. فالمهمّ أنها موجودة وقد سبق استعراض أمثلة منها، كما فى «ألف ليلة وليلتان» التى ضمّت أقوالا مختلفة من الصحف المحلية والعربية، و «ذات» التى وصلت بعملية التلصيق إلى حدودها القصوى من خلال إفراد فصول خاصّة لأقوال الصحف التى تشكّل فيما بينها عدداً من المواد والخيوط السردية التى تشكّل نوعاً من الخلفيّة المشهدية للخيط الحكائى الرئيس الخاص بحياة المرأة «ذات».

والاعتراض الجوهرى على ضمّ عمليّات التلصيق إلى خانة الفن، يتركّز فى خلوّ هذه العمليات عموماً من الجهد البشرى ولمعات الإبداع.. بالإضافة إلى ما فيها من استيلاء مباشر على ما فعله وأبدعه الآخرون ولذلك لابدّ من الإشارة إلى ما تحتاجه عمليّات التلصيق فى الفنون البصرية وفى الرواية من خبرة خاصّة وحسّ مرهف بجماليات التوافق وجماليات المفارقة على حدّ سواء، والذكاء الفنّى القائم على حسن الاختيار وحسن الحذف والإلغاء والقدرة على إبراز ما يراد إبرازه بشكل عام، وهذه أمور لا تتأتّى لأىّ راغب فالصور الضوئية تملأ الصحف والمجلات وتملأ حياتنا وكذلك الأمر فيما يتعلّق بالصحف وعناوينها والمواد التلفزيونية المختلفة ولذلك لا يجوز إخراج ما فى عمليّات التلصيق الكولاج من خانة الفن بشكل متعسّف وخاصة أن هناك من يضم عمليات أخرى أقل شأناً إلى زمرة الفنون.. كتصميم الملابس وتصميم المواد الصناعية و «فن

الطبخ، على سبيل المثال[1]، ولكن الأمر الأكثر اتّصالا بما نتحدث عنه هو هوايات التجميع كجمع الطوابع البريدية والعملات النقدية والتحف... وتنشأ صلة هوايات التجميع بالفن من خلال تثمين الندرة التى تعطى المادّة النادرة قيمةً أعلى[2].. ومعروف أن الإبداع الفنّى يقوم فى جزء كبير منه على الإتيان بالجديد النادر.. وعملية التجميع عمليّة لابدّ منها فى أية عمليّة تلصيق بصرى أو كتابى.. وكلّما كانت المواد التى يتمّ تجميعها أكثر ندرة، أدّى ذلك إلى بلوغ المادّة المتكوّنة آخر المطاف من هذه الموادّ النادرة «اللوحة أو النص» قيمة فنّية أعلى، شريطة أن يهتدى ذلك بالمهارة والدراية والخبرة التقنية العالية والذكاء الفنى والشجاعة الخاصّة باختيار المواد التى يراد إبرازها والموادّ الملغاة والمهملة على حدّ سواء.

ثالثا - الرواية والشهادة على فضائح العصر

احتكرت الصحافة تاريخياً، المنبر الخاصّ بنشر الفضائح، وثابرت على متابعة أولئك الذين تشكّل متابعة فضائحهم حدثاً مثيراً على الصعد الاجتماعية والسياسيّة والاقتصادية، كالمسؤولين الحكوميين، والمنتمين إلى الشرائح الاجتماعيّة العليا، والمتربّعين فى مواقع اللمعان والنجوميّة...

وفى عصر التلفزيون، حدث قدر من التحوّل فى مركزيّة المنبر الفضائحى، حيث اقتحم التلفزيون حياتنا المعاصرة بشكل طاغ، ربّما كان من النادر أن نجد له مثيلا، وصارت التحقيقات التلفزيونية من أبرز موادّ الإثارة التى نطالعها يومياً، ومن النافل التذكير بأسباب الإثارة التلفزيونية العالية، المنبثقة أساساً عن تقديم الصورة الحيّة مع الصوت الحىّ، بالإضافة إلى أنّ التعامل اليومى مع أحدث مبتكرات العصر يعدّ بحدّ ذاته أمراً فى غاية الإثارة، حاولت جميع الفنون استثماره والإفادة منه، فقبل التلفزيون كانت السينما، التى وصلت بالإحالة التخييلية المطروحة فى الرواية إلى حيّز التجسيد، بوصف الصورة السينمائية تجسيداً مقترحاً لما يحيل إليه الأصل الكتابى، سواء كان الأصل رواية أو مجرّد سيناريو، والرواية كانت فى طليعة الفنون المستفيدة من تقنيّات السينما على المستوى العالمى وبعدئذ على المستوى العربى، وخصوصاً فيما يتعلّق بتعدّد اللقطات والزمن الضئيل المخصص لكلّ لقطة، على غرار ما نجده لدى جيمس جويس **James Joyce** فى

---

(١) الفن والحياة الاجتماعية - شارل لالو - Charles Lalo - ت. د. عادل العوا - دار الأنوار - بيروت - ط(١) ١٩٦٦ - ص ١١٧ .

(٢) نفسه - ص ١٠٣ .

«يوليسيز» وخصوصاً فى الفصل الخامس عشر «سرسة»، الذى **استفاد فيه جويس من الفنون السينمائية أكبر فائدة، كسرعة تحوّل الآدميين إلى حيوانات وأشياء وسرعة تغيّر الملابس والأزياء وسرعة تغيّر المشاهد، وأخيراً سرعة تتابع الأوهام والخداع البصرى. فالفصل كالكرنفال بكل ما فيه من ألوان وأشكال وتماثيل وموسيقى ورقص وغناء**[1]، وسبقت الإشارة إلى ألف ليلة وليلتان ومالك الحزين اللتين تستفيدان من التقنيتين السينمائية والتلفزيونية، على عدد من الصعد، التى يبدو أنّها تضيق كثيراً عن استفادة جيمس جويس منها فى الفصل المشارا إليه آنفاً.

السينما عموماً تقدّم المادّة التخييلية، رغم نموّ الاتجاه الخاص بما يسمّونه السينما الوثائقية أو التسجيلية بينما كاد التلفزيون فى العصر الراهن أن يحتكر تقديم الحقائق فى موادّه الإخباريّة بشكل خاص، والمشكلة أنّ الأغلبية الساحقة من سكان الكرة الأرضيّة يصدقّون التلفزيون، ولا نبالغ حين نقول : لقد أضاف التلفزيون إلى عصرنا المتخم بتعدّد الحقائق، حقيقة جديدة اسمها الحقيقة التلفزيونية.

ومع ذلك.. بقى للتحقيق الصحفى سبله وميادينه، وقنواته التى يعجز عن ارتيادها التلفزيون، وبقيت له عراقته الخاصّة، واعتماده على أدوات ووسائل مختلفة عن التى يعتمدها التلفزيون. لقد ضاق هامش الإثارة الذى كان التحقيق الصحفى يشغله فى المنطقة العربية بشكل ملحوظ، ليس فقط بسبب التلفزيون وإنما ضافرت ذلك عوامل أخرى، يقع فى طليعتها الرقابة الصارمة التى تمارسها الحكومات العربية على موادّها الصحفيّة، تحت شعار «الصحافة الموجّهة»، وتحت سواه أيضاً. وبالمقابل فقد التلفزيون شيئاً من البريق الذى أدهش به العالم فى بدايات تأسيسه وخصوصاً بعد ما تم احتضان الاختراع بواسطة المؤسسات الحكومية والخاصة وإخضاعه لسياستها المختلفة. والأسباب كثيرة أيضاً، يقع فى طليعتها أن الناس بأغلبيتهم، صاروا قادرين، دونما تسلّح بخبرات خاصّة، على اكتشاف الخدع التلفزيونية الخطيرة، و «الساذجة والغبيّة» فى معظم التلفزيونات العربية، التى تقدّم الحقائق انطلاقاً من الخدمة المباشرة لمصالحها وغاياتها السياسيّة المختلفة، كالمجاعة التى تحوّلت إلى شبع وضحك بمجرّد وصول القوّات الأمريكية إلى الصومال، كما سبقت الإشارة فى صفحة سابقة، فتصوير جانب من الموضوع المزاد تصويره، وحجب جانب آخر يعدّ بحدّ ذاته تزويراً للحقيقة، فكيف الأمر بالنسبة للخدع المتقنة التى تسخّر لإتقان تنفيذها أرقى تقنيّات العصر وأحدثها، وبالإضافة إلى التكاليف الماليّة الباهظة التى تنفق بهذا الاتجاه.

---

(١) موسوعة جيمس جويس – د. طه محمود طه – وكالة المطبوعات – الكويت – ط(١) ١٩٧٥ – ص ٥٢٥ .

وباختصار يمكن الزعم أن التحقيقات الصحفيّة والتلفزيونية فقدت قدراً من بريقها وجذبها المعهودين لعدد كبير من الأسباب المتراكبة والمتداخلة، والتى أشرنا إلى بعض منها آنفاً، وربما كان ألصقها بالرواية وأكثرها مثولا فى المشهد الراهن، تلك الكثرة المفرطة من التحقيقات، المقنعة، والرديئة، التى تزحم حياتنا اليومية خلال البرامج اليوميّة للتلفزيون وللصحف اليوميّة على حدّ سواء، فما الذى قدّمته ذات من جدّة وإضافات بهذا الخصوص؟.

لقد زاوجت الرواية بين استثمار أقوال الصحف، وبعض عناوين البث التلفزيوني المصرى، وميّزت المواد المنقولة عن شاشة التلفزيون بوضعها داخل مستطيل بقصد تأكيد مصداقيّة نقلها وتوثيقها، لأنّ المنقول عن التلفزيون لا يختلف فى جوهره، ولا فى سياقيته، ولا فى طريقة صياغته، عن أقوال الصحف. مع الإشارة إلى أن المنقول عن التلفزيون كان قليلا قياساً إلى المنقول عن الصحف، ورغم قلّته فإن هذه القلّة لا تلغى المزاوجة، ولا تقلّص من أهميتها على المستوى التقنى المنحصر فى مجرّد «إجراء المزاوجة» بين المصدرين، بالإضافة إلى أنّ «ذات» اقتصرت فى علاقتها المباشرة مع المادّة التلفزيونية على اعتماد بعض ما بثّه التلفزيون المصرى من أخبار متفرّقة، على خلاف رواية أخرى عنوانها «متاهة الأعراب فى ناطحات السراب» لمؤنس الرزاز التى تحدثت فى بعض فصولها بقدر كبير من الذكاء عما يمكن تسميته فلسفةالتلفزيون فى العالم المعاصر، ولفتت الانتباه إلى أهميّة التلفزيون فى تشكيل عالمنا، وخصوصاً فى صياغة منظوماتنا السياسية والأخلاقية، والقيمية فى مجمل ما يسمّونه بلدان العالم الثالث فالتلفزيون من هذا المنظور لم يعد مجرّد جهاز لإصدار المعرفة والتسلية، وإنما يجب النظر إليه بوصفه سلاحاً استراتيجياً جباراً، حسب وجهة نظر «بريجنسكى» المستشار السابق المشهور للأمن القومى الأمريكى : **بواسطة التلفزيون ونتيجة للتطوّر فى التكنولوجيا والألكترون، وعبر الأقمار الصناعية والتليفون الأوتوماتيكى، سيصبح فى مقدورنا غزو المنازل الخاصّة فى بلدان أخرى، بل سيصبح فى مقدور الأقمار الصناعية البث مباشرة لأجهزة استقبال دون محطات وسيطة تستقبل البثّ وتعيده ثانية**[1] بينما اكتفت ذات بنقل المادة المبثوثة، أو وصف الصورة الموجودة على الشاشة التلفزيونية دونما **شروح أو تعليقات مباشرة كما فى هذه الأمثلة : الرئيس مبارك يصافح فضيلة الشيخ الشعراوى عند تسليمه وسام الجمهورية**[2] **واحد من الرؤوس الحربية النووية ذات القوّة التدميرية الفائقة التى تمتلك إسرائيل العشرات منها، بالإضافة إلى مئتى قنبلة نووية.**

---

(١) متاهة الأعراب فى ناطحات السراب – مؤنس الرزاز – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط(١) ١٩٨٦ – ص ١٩٣ .

(١) ذات – ص ٣٤ .

وصورة تلفزيونية أخرى : **فلسطينية تصارع جندياً إسرائيلياً مدججاً بالسلاح لتخلّص ابنها الصغير من بين يديه، بينما زميلتها العجوز ترشق جنود الاحتلال الإسرائيلي بالحجارة**[1] المشهدان الثاني والثالث يحتلان مستطيلين كبيرين في صفحة واحدة يتوسطهما تصريح صحفي للكاتب المصرى المعروف أنيس منصور يقول فيه : **نحن نسيء الظنّ بإسرائيل**[2].

وهذا الاستثمار الخاص بجمع المادتين التلفزيونية والصحفيّة، يؤدّي على المستوى المضموني، وما ينطوي عليه هذا المستوى من موادّ فضائحيّة وتحريضية، إلى رسم خريطة دقيقة وشاملة لحياتنا المعاصرة محليّاً وعربياً وعالمياً. وهي خارطة - ربما تفوق قيمتها السياسية والاجتماعيّة، أضعاف قيمتها الفنية. لا يجوز بالطبع إنكار ما طرحته ذات على المستوى التقني المتجلّي قبل كلّ شئ في الطموح إلى موازاة التلفزيون في القدرة على طرح التنوّع والغزارة، اللذين يسمان الحضارة الإنسانية في نهايات القرن العشرين، بالإضافة إلى أمر آخر تجسّده الرواية، ويتعلّق بما يسمّونه «المباشرة في الفن» هذه المباشرة التي درج النظر على عدّها سمة رديئة، تحجب أحياناً عن العمل الذي يشتمل عليها مشروعية انتمائه إلى الفن، وخصوصاً بعد غياب طرائق التعامل الستالينية مع الأدب والفن في الصف الثاني من القرن العشرين.

لقد أدّى تجميع عناوين الصحف وأقوالها في فصول خاصّة إلى وقوع «ذات» في لبّ المباشرة التي تصل إلى أقصى حالات فجاجتها، كما في هذين المثالين :

أحمد أمين فؤاد رئيس المصرف الإسلامي الدولي : بفضل من الله تعالى أوّلا وأخيراً، استطعنا أن ندفع لأصحاب الودائع الاستثمارية أرباحاً عن الثلاثة أشهر الأولى من العام ١٢,٥ في المائة عن الودائع بالجنيه المصري. و ١٣,٧٥ في المائة عن الودائع بالدولار. مع العلم بأن المصرف لا يتعامل بالفوائد أخذاً أو عطاءً، وإنما يحرص على أن تكون جميع معاملاته خالية تماماً من أيّ شبهة ربوية[3].

- عميد كلية الآداب بجامعة عين شمس يضع اسمه على كتاب من تأليف زميل له[4]

---

(١) نفسه - ص ٣١٥ .

(٢) ذات - ص ٣١٥ .

(٣) نفسه - ص ١٤٥ .

(٤) نفسه - ص ١٤٨ .

ومع ذلك لابدّ من التساؤل عمّا يستطيعه الفن بشأن تجنّب :.. سرة إذا أراد التعرّض لما سبق ذكره بخصوص الكذب الصارخ ، والادّعاء المفضوح لرئيس المصرف الإسلامى ، وبخصوص السرقة القذرة المنسوبة لعميد كليّة الآداب ، ربّما كانت وسيلة الكاتب الوحيدة لتجنّب شيئ يسير من المباشرة ، تكمن في امتناعه عن ربط العناوين فيما بينها ، بقصد تكوين خيوط حكائية ، وإنما يترك بدلاً من ذلك حيّزاً كبيراً للاندهاش والانصدام والرعب والندب والفجّع ، وربّما التأمّل . يربطه المتلقّى بالفصول اليوميّة لحياتنا من جانب ، وبالفصول الأخرى الخاصّة بحياة «ذات» داخل الرواية من جانب آخر ، وهذه الفصول «الأخرى» لابدّ من التساؤل بشأن ما يمكن عدّه فيها ذا صلة بالفن الخالص ، وذا صلة بالمباشرة السياسية الفجة ، وخصوصاً أنّ عدداً لا حصر له من الأمثلة ، وأوضاع الشخصيات والأحداث وطرائق بنائها ، يصعب فيها تلمّس الحدود التى يمكن الزعم بوجودها بين المباشرة وسواها ، كما فى شخصيّة «مدام سهير» ، التى تمتهن إدارة شبكة للدعارة ، لكنها تحرص فى الوقت نفسه على ألاّ تقدم خدماتها لغير المسلمين [١] . أو شخصيّة «أم وحيد» التى يصفها الكاتب **بأنها «لم يكن لها شأن بالمتغيرات الدولية ولا بالنظام العالمى قديمه وجديده ، ولا بصراع الصقور والحمائم فى إسرائيل ... لكنه كانت تعرف مضارّ الإكثار من استخدام المضادات الحيوية ، وطريقة انتقال عدوى مرض الإيدز وما يحدثه مرض الاكتئاب فى الإنسان ، وفوائد الجرجير والخس وأسعار الدولار والإسترلينى فى الأسواق المصرفية ، وأهميّة سلخ الدجاج لتقليل نسبة التأثّر بالهرمونات المضافة إلى غذائه ، وفخّ شركات توظيف الأموال ، وسرّ الأعمال الإنشائية المستمرة دون توقف فى مطار القاهرة منذ إنشائه ، وأسباب طلاق حسين فهمى من ميرفت أمين وما حدث بالضبط لعدويّة على يد الأمير الكويتى ، ومصدر الأموال التى ينفق منها الشيخ الشعراوى عن سعة» [٢] . فهل** يمكن عدّ حالة مدام سهير «القوّادة» حالة فنّية ، أم شيئًا له علاقة بالتشهير والدعاوة السياسية المباشرة؟ ، وكذلك الأمر بالنسبة «لأمّ وحيد» السيّدة المصريّة ، التى تختزل فى تكوينها الراسخ من الأسطر السابقة الحالة النمطيّة للسيدات الأميّات فى مصر والمنطقة العربية ، أو اللواتى حصلن على نصيب محدود من التعليم ، والكيفيّة التى تجعل الواحدة منهنّ تنظر إلى نفسها بوصفها «دائرة معارف» تسير على قدمين .. بتأثير التلفزيون وبتأثير سواه .. هل يمكن عدّها أيضًا حالة فنيّة أم طرحاً سياسياً مباشراً ؟ .

---

(١) ذات – ص ١٦٨ .

(٢) نفسه – ص ٣٢٣ .

إنّ ذلك كلّه يقلّص الفجوة التى يمكن الوقوف عندها بين الفنّ والدعاوة السياسيّة وخاصّة أنّ الفنّ يمكن النظر إليه بوصفه عملاً سياسيّاً ، بالإضافة إلي أنّ الفن يمارس الدعاوة السياسية المباشرة فى أحيان كثيرة ، وخصوصاً أثناء التحوّلات الكبرى التى تشهدها بعض المناطق فى فترات معينة من تاريخها ، سواء كان ذلك من خلال التبشير والانتصار للفكرة التى ينحاز إليها ، أو التشهير بالمواقف المضادّة والرافضة لهذه الفكرة ، ابتداء من الدعوة الإسلامية وشعر حسان بن ثابت الذى كرس شعره فى الفترة الإسلامية للدفاع عنها وهجاء أعدائها ، وانتهاء بالثورة الفرنسية والثورة الاشتراكية فى روسية وما لقيته كلّ منهما من حفاوة بالغة شغلت عدداً لا حصر له من الأعمال المتوزّعة على أشكال التعبير الفنّى كافّة .

لا شكّ فى أن الفضائح التى حرصت «ذات» على نشرها بالصيغة الوثائقية تذكّر بالفضائح التى صارت من أهم المحاور التى تدور حولها مسلسلات تلفزيونية «مصريّة خصوصاً» مع الفارق فى طريقة التناول وعمقه وشموله ، إذ تكتفى غالبية المسلسلات بمداعبة خجولة ، فيها من الخفر والاستحياء أكثر مما فيها من القسوة والحرص على التشهير بأولئك المعنيين بالأمر ، بالإضافة إلى أنّ غالبية هذه المسلسلات تلصق «بالبوليس» مرجعيّة النزاهة ، والقدرة الكليّة على تقديم البلسم المناسب للجرح المناسب فى الوقت المناسب ، وما إلى ذلك من مدائح يغرفونها دونما حساب للمؤسسة البوليسية . بينما يقع فى طليعة ما طرحته «ذات» بطريقة التوثيق الذى يفترض أن يكون صحيحاً ، أنّها لم تترك مؤسّسة «البوليس» تنعم بما اعتادت أن تنعم به عبر المسلسلات التلفزيونية ، وإنما وضعتها فى مقدّمة المنبر الذى نشرت عليه موضوعاتها وموادّها المعنيّة بالفضح والتشهير بشكل أعفى فيه الكاتب نفسه من مهمّة القيام بالتشهير الذى اعتدناه فى أعمال أخرى مقروناً برفع الصوت وتجريح الحنجرة وتوتير النبرة بقصد شحن المتلقّى وتحريضه على القيام بأمر ما ، فعلٍ أو استنكار داخلى فى الحدّ الأدنى ضدّ الموضوع أو المادّة المعنيّة بالتشهير : **«فى عيد ميلاد أميرة عربية تكلّف نصف مليون دولار تقاضت الممثلة شيريهان ١٥٠ ألف دولار (بمعدل ثلاثة آلاف دولار للرقص فى الدقيقة)»** [١] .

---

(١) ذات – ص ٣٠٧ .

– «سرقت سيارته وفشل فى العثور عليها ثم رآها تسير فى الشارع بلوحات مزوّرة ويقودها ضابط شرطة» (١) .

« اكتشاف شبكة دعارة يديرها نقيب شرطة» (٢) .

– «زوجة عالم الألكترونيات المصرى المنتحر سعيد سيّد بدير : «زوجى لم ينتحر وسبق أن استغاث بالرئيس مبارك من محاولات اغتياله على يد الموساد» (٣) .

– «وزير الداخلية : الإمام الشافعى قال : إنه يجوز للحاكم أن يقتل ثلث السكان فى سبيل أن يحيا الثلثان فى أمان» (٤) .

– «النائب العام : «المتهمون أبرياء واعترفوا تحت التعذيب الذى جرى فى معهد أمناء الشرطة وشمل تعليقهم وضربهم بالعصى والكرابيج والخراطيم ، واستخدام الكهرباء فى أجزاء متفرقة من أجسامهم وخاصّة الأعضاء التناسلية والعبث بفتحة الشرج ، والتهديدات بإحضار الزوجة أو الأم ، أو التهديد بالاعتداء الجنسى» (٥) .

الكاتب فيما سبق لم يلقِ خطباً طنّانة ، ولم يلهث وراء تجميع عناصر الإدانة أو تلفيقها وما شابه ذلك ، بل اكتفى بالاتكاء على ما فعله سواه ، وترك للإعلام الرسمى المتمثل بالصحف اليومية والتلفزيون مهمّة القيام بوضعنا داخل مناخ شامل من الرعب وافتقاد الثقة ، وانعدام الاطمئنان إلى شيء ، والغياب المطلق لإمكانية الاحتماء بشيء ، حتى لو كانت الحماية والملاذ مجرّد بارقة فى أقصى الأمل . فإنّ ما طالعتنا به الصحف الموجودة فى «ذات» كفيل بمحوه ، والإحالة المعهودة إلى المزيد من الأمثلة تشتمل جميع الفصول الخاصّة بأقوال الصحف ، ولذلك لابدّ من الاكتفاء بأمثلة قليلة ، والمهمّ .. أنه لو صحّ ما جاء فى تلك الأقوال – ويبدو أنه مع الأسف صحيح وحقيقي حتى الموت – فما علينا فى بلدان العالم الثالث سوى الانصياع لتحوّلنا اليومى ، المتسارع والحتمى من

---

(١) نفسه – ص ٣١٤ .

(٢) نفسه – ص ٣١٤ .

(٣) نفسه – ص ٣١٤ .

(٤) نفسه – ص ٣١٧ .

(٥) نفسه – ص ٣٠٢ .

كائنات بشرية إلى فئران تجارب ، تلهو بنا وتتفرّج علينا الشركات الاحتكارية الكبرى ، والحكومات الغربية المنبثقة عنها ، وأصحاب رؤوس الأموال الغربية والمحليّة .. والعملاء .. وكل ذلك يجرى تحت حماية البوليس المحلى وعيونه الساهرة ، ودعم المؤسّسات الكرتونية التى تسمّى فى بلدان العالم الثالث مؤسسات ديمقراطية .

رابعاً - «ذات» وتفوقها على الصحافة والتلفزيون فى تحقيق الجاذبية السردية

رغم كلّ الاتكاء الذى مارسته هذه الرواية على الأنماط المتعدّدة للسرود الصحفية والتلفزيونية، فقد بدا أنها تتفوّق على الصحافة والتلفزيون في نفس المجال الذى تقوم عليه الإثارة الخاصّة بكلّ منهما ... فالرواية لديها فائض من المساحة وفائض من الوقت والمرونة الكفيلة بجعلها تستوفى ظاهرة ما جميع ما تراه ضرورياً وكافياً للإلمام بالظاهرة من جوانبها كافّة .. على خلاف التلفزيون الذى يخضع عرض موادّه لعدد من الاعتبارات فى طليعتها تحديد مّدة البثّ وملاءمة المادة المراد بثّها لهذه السياسة التلفزيونية أو تلك . والجريدة بدورها محكومة كالتلفزيون بانتهاج سياسة الجهة المسؤولة عنها ومحكومة أيضاً بحجم المادّة الصحفيّة وكيفيّات صياغتها .. بحيث لا يزيد حجمها عن حدّ معيّن وكذلك ما يتعلّق بابتعادها العريض عن جماليّات التعبير وبلاغته والتزامها بالتالى طرائق مبسّطة ومحدودة فى التعبير والبناء اللغوى وما إلى ذلك .

والأهم من هذا وذاك .. أن رواية «ذات» استطاعت أن تخطو خطوات تبدو جريئة للغاية فى معالجة بعض الظاهرات الاجتماعية التى لم تتجرأ المؤسسات التلفزيونية - الرسمية خصوصاً - على التعرّض إليها إلاّ فى حدود شديدة الضيق ، كقضيّة الميل المتعاظم إلى تحجيب النساء فى مصر وارتباط ذلك بعدد من العوامل الخفيّة التى تتوغّل عميقًا كالداء فى خبايا المجتمع .. ويزيد فى استفحالها خروج معظمها عن الارتسامات السويّة الطبيعيّة لحالة التديّن حسبما جاء فى رواية «ذات» تحديداً . لقد اختارت الرواية ظاهرة شديدة الانتشار ويخضع التعامل معها إلى كثير من الحساسيّة والدقّة بسبب ارتباطها بالأطر العريضة «للمقدّس» فى المنطقةوخصوصاً أن الاقتراب من هذا «المقدّس» صار على درجة واضحة من الخطورة بعد تفشى ما سمّوه «ظاهرة الإرهاب الأصولى» وفى هذا الصدد لابدّ من التنويه بتدخل موضوع الحكاية ومادتها الأولى فى تحقيق قدر واضح من الإثارة السردية التى تتحقق بمجرّد معرفة الموضوع الذى تدور حوله الحكاية مع الإشارة إلى

إمكانية حدوث العكس ، فيحدث أن يتم الانصراف عن قراءة رواية ما ، بمجرّد معرفة الموضوع الذى تدور حوله فإذا افترضنا أن هذه الرواية تمارس الدعاوة الدينية لصالح تحجيب النساء فإن ذلك سيؤدّى إلى تلقٍّ مختلف حتماً عمّا هو عليه موقفها الفعلى من قضيّة الحجاب ، ولذلك فقد أعطت هذه القضيّة الرواية إثارة سرديّة بدائية تتحصل بطريقة ما قبل الدخول الفعلى فى عوالم الرواية .

لا شكّ فى أنّ الفنّ معنى بكيفيات تقديم الموضوعات والمواد المختلفة وأنّ الفرق بين عمل فنى وآخر يكمن فى طريقة التقديم وليس فى طبيعة المادّة المقدّمة .. ومع ذلك . . فإن لاختيار المادّة موضوع العمل أثره الواضح فى تحقيق قدر ملحوظ «وكبير» من الفضول والاستعداد الأوّلى لمتابعة القراءة .. ولكن هذا لا يعنى أن رواية «ذات» أسندت كلّ جاذبيتها السردية على مجرّد اختيار موضوع «مثير» سياسيّاً واجتماعياً وسردياً كالحجاب وارتباطه بالخصاء الجمعى والهوس الجنسى والهزيمة ، وإنما فى الطريقة التى تمّ انتهاجها فى سرد الموادّ الحكائيّة والإخبارية المختلفة .. وفى الفقرات القادمة محاولة لرصد الكيفيات التى حققت لرواية «ذات» ما حققته من جاذبية وإغراء خاصّين ساعداها – ليس فقط على أن تكافىء التلفزيون – وإنما على أن تتفوّق عليه فى طريقة تناول الظاهرة والقدرة على الإحاطة بها من جميع الجوانب .

وقبل البدء بمعالجة قضية الحجاب بوصفها قضيّة ذات جاذبية كبيرة من الناحية السردية ، من الضرورى تصديرها بتحفظين رئيسيين :

الأوّل : أنّ ما يُساق فى هذا الاتجاه ، هو شغل قائم أساسًا على ما ساقته رواية «ذات» فى الفصول التى تابعت حكاية الشخصيّة الرئيسة ، وهى الفصول التى لا شأن لها بحالة التوثيق المطروحة فى الفصول الخاصّة بأقوال الصحف . حيث يلتزم الكاتب فى الفصول الخاصّة «بذات» خيطاً حكائياً يبدو واحداً ، ويصح انتماؤه إلى الإطار العريض للمدرسة الواقعية ، إذ يعرض الكاتب أحداثاً وحالات ومواقف ، مستقاة من الواقع الفعلى ، ويمكن أيضاً أن تكون تصويراً لحالةٍ موجودة فى الواقع ، لم يفعل الكاتب سوى نقلها بحذافيرها . ويمكن أن تكون من صنع الخيال المحض ، ولكنها تمتلك بأكثر من طريقة قابلية التحقّق الواقعى . وحتى لو صحّت فرضيّة نقلها الحرفى عن حالةٍ واقعية موجودة فى الحياة ، فإنّ جميع ما يأتى فى خانة الفن الروائى ، ينتمى – أو بالأحرى يصحّ انتماؤه – إلى «المتخيَل» لأن التخييل سمة ملازمة للفن بأجناسه كافّة ، والشغل على المتخيَل بالتالى يعنى شغلاً على أمور مُفترضة أو متخيَلة ، سواء تعلّق الأمر بحجاب «ذات» أو سواه مما هو مطروح

فى الرواية فالحديث عن «حجاب ذات» هو حديث مشروط بوجوده داخل الرواية ، سواء كان الحديث قابلاً للامتداد إلى الواقع اليومى والعيش الفعلى للناس ، أو انغلق فى الإطار المتحدّد داخل الرواية . «فحجاب» ذات وجميع ما يدور حوله داخل الرواية ، وداخل الشغل على الرواية ، أمرٌ ، والحجاب الواقعى ، والحركية النامية للتحجّب فى الواقع اليومى أمر آخر بالطبع ، مهما بدت الوشائج واضحة وقويّة .

والتحفّظ الثانى : يتعلّق بالفرق الجوهرى بين الحجاب بوصفه ظاهرة اجتماعية أو نفسية فردية أو جمعية ، من جانب ، والحجاب بوصفه طقساً أو شعيرة يتمّ التزامها لمجرّد الامتثال لأوامر الدين ونواهيه من جانب آخر .

ولذلك ... فإنّ ما سيتم ذكره بشأن الحجاب مخصّص للحديث عن الجانب النفسى – الاجتماعى من عمليّة التحجّب ، ولا علاقة له بالنواحى الدينية ، وحتى فى حال اقتصار العوامل النفسية – الاجتماعية والسياسيّة على مجرّد القيام بعملية مضافرة صغيرة للعامل الدينى ، فإنّ البحث سيقتصر على هذه العوامل المضافرة ، مهما بدت ضئيلة الشأن وقليلة الأهميّة . وحتّى لو اقتصرت نسبة وجودها على أقل من واحد بالمئة ، فإنّ الشغل معنىّ فقط بهذا الواحد . ليس تهرّباً من مواجهة ما يمكن تسميته بالرّهاب الدينى ، أو بالأحرى الإرهاب الدينى ، رغم وجهة الأسباب المؤدّية إلى التهرّب من مواجهته ، وإنما من أجل البقاء فى حيّز ما يمكن القبض على تفاصيله ومفرداته بقدر مقبول من الثقة والتثبّت من المصداقية التى يمكن الرجوع إليها ، أو إيجادها فى الحياة الواقعية وفى الأعمال الفنيّة . على خلاف ما يمكن أن ينتمى إلى الأطر الدينيّة المكتظّة بالمسائل والقضايا الخلافيّة ، والتحريمات القطعيّة الباتّة ، والتجريم ، والرمى بالكفر والإلحاد وما إلى ذلك .

أوّل ما يطالعنا بهذا الاتّجاه ، أنّ ظاهرة التحجّب فى شكلها الراهن لم تكن يوماً شاملة بشكل مطلق ، وأنّ العصور التى شهدت تنامياً كبيراً للظاهرة ، كالعصرين المغولى والمملوكى طرحت أسباباً لا تنتمى إلى الحالة الدينية انتماء خالصاً ، وهى بمجملها أسباب مرهونة بظرفيتها الخاصّة ، كالخوف من اعتداءات العسكر على «النسوان» مثلاً .

إنّ تنامى ظاهرة ما ، يعنى أنّ الظاهرة ذاتها كانت قبل ذلك تشهد انحساراً ، أو أنها كما كانت فى حدودها المعتادة التى لا تجعل منها ظاهرة . فالتنامى لا يكون تنامياً ما لم يطرأ على أمر فى حالته السويّة أو المنحسرة . المهمّ أنّ المسلمات فى جميع العصور لم يكنّ دائماً يرتدين الحجاب

بالطريقة التى يرتدينه بها الآن ، ويضاف إلى ذلك أن غير المسلمات كنّ يرتدين زيّاً مماثلاً لما ترتديه المسلمات فى العصور التى شهدت قهراً سياسياً عسكريّاً عظيماً ، كفترات الغزو ، وما كان يلى ذلك من فرض ما يمكن تسميته بالتعبير السياسى الدارج «حالات الطوارىء» .

النقطة المفصلية التى تتابعها «ذات» بخصوص التحجّب ، تبدأ من ظرف مكانى هو مصر ، وزمانى ، هو تاريخها المعاصر ، وهو ظرف لا تشكّل فيه النساء المحجّبات إلاّ نسبة معتادة فى معظم الحواضر الإسلامية العربية المتطوّرة ، كدمشق وبيروت والإسكندرية وتونس على سبيل المثال لا الحصر ، و«ذات» الأنثى بوصفها الأبنة الطبيعية لظرفها الزمانى – المكانى ، تعيش سافرة الوجه بصورة طبيعية إلى أن يبدأ زوجها تراجعه الجنسى ، وتبدأ زميلاتها فى العمل «الماكينات المحجّبات» مقاطعتها للضغط عليها من أجل التحجّب ، والمقاطعة أسلوب سلبى للضغط ، لكنّه رهيب وشديد الفعاليّة ، وخصوصاً عندما يصدر عن كتلة اجتماعية يضطر المضغوط عليه إلى الانتماء القسرى إليها ، شاء ذلك أم رفض ، كالأوساط المهنيّة والأسرية على سبيل المثال .

الرواية لا تعنى بالعمق التاريخي للظاهرة ، إذا أخذنا العبارة بدلالتها المطلقة ولا تولي الحجاب مساحة كبيرة من الناحية الظاهرية ، ولكنّها تشير بوضوح إلى أنّ المسألة لم تكن كما هى عليه خلال مقطع زمنى تمسحه الرواية على تاريخ مصر الحديث دون أن تحدّد نقطة انطلاق معيّنة لهذا التاريخ ، كرحيل الإنكليز ، أو انتهاء الملَكيّة ، ولا تضع له بالمقابل آفاقاً مستقبلية . وإنّما تبقيه بحدود مفتوحة على الماضى وعلى المستقبل ، فلا تدّعى أن المسألة بدأت من هنا أو هناك ، وأنّها ستنتهى عند هذا الحدّ أو ذاك .. ، وهذا أمر طبيعى فى الفن ، لأنّ العمل الفنّى لا يطرح قضاياه ، وفق طريقة طرح الأفكار العلمية أو الفلسفية ، بوصف الفن يخاطب الحواس ويستثير الانفعالات ، بينما يستطيع النقد أن يعمد إلى التبويب والتنظيم ، حتى لو استخلص مادّته من أكثر عناصر العمل الفنى انفلاتاً وجنوحاً نحو التطرّف والتهويم ، وأكثرها استعصاء على المعاينة والضبط المنطقى .

إن حياة«ذات» على استوائها ، وملاستها الجزئية ، وخلوّها باختصار من كلّ ما يجعل من البطل الروائى بطلاً روائيًا بالمعنى المعتاد فى معظم الروايات ، تضمّ قدراً كبيراً من الومضات ، والنضبات الساخنة «الموجعة معظم الأحيان» على المستويين الجمعى والفردى وتتمركز بمجملها حول ما انتاب المجتمع المصرى ، والعربى من إحباطات جمعية ، وخيبات مريرة ناجمة عن تكرار الهزائم العسكرية ، وعن تردّى الأوضاع الحياتية للأغلبية الساحقة ، وما أدّى إليه التفاعل الجمعى

مع هذه الأوضاع من انكفاءات مختلفة ، كان الاستتار ، وتخبئة النساء وراء الحجاب ، أحد مظاهرها. وفيما يلى أبرز العوامل التى يمكن استخلاصها من خلال مسيرة «ذات» من السفور إلى التحجّب ، وفق ما جاء فى الرواية بالطبع :

(أ) الحجاب بوصفه قضية مثيرة سرديّاً

عندما ينتصر جيش غازٍ ، فمن المألوف عبر التاريخ ، أن تقع نساء الطرف المغزوّ فى طليعة ما يغنمه الجيش الغازى ، بغضّ النظر عن طبيعة الطرفين الغازى والمغزوّ ، وبغضّ النظر أيضاً عن الظرفيّة التاريخيّة التى تحتضن الحالة . والأسباب ربّما كانت تفوق الحصر . ومنها : أنّ الفترات الطويلة التى يقضيها جيشٌ ما فى التحضير للغزو ، وطبيعة الحياة الذكرية الخشنة الصرفة فى المعسكرات ، والانقطاع الطويل عن العيش الطبيعى مع النساء تجعل التعطّش للمرأة يفوق إمكانيّات الضبط الذاتى ، فرديّاً وجمعيّاً ، بالإضافة إلى تفشّى نشوة الانتصار ، وما يرافقها من هياج بهيمى لإطلاق الغرائز ، وتفشّى الشعور الجمعى للغازين بلذة الانتقام ، الذى يُعدّ الاعتداء على شرف النساء واحداً من مظاهره البارزة ، وخصوصاً عندما يترافق ذلك بفقدان الشعور بالمسئولية الأخلاقية والقانونيّة ، فرديّاً وجميعاً أيضاً . ففى فترات الهياج الجمعى العنيف يضيع كلّ شىء . بكل شئ مع التأكيد على إنه كلّما طالت فترات التحضير للحرب ، وطالت المعارك ، واتّسع نطاقها ، أدّى ذلك إلى اتّساع الرقعة الزمانية والمكانية التى يمارس فيها العسكر الغازى ، اعتداءاته على النساء . هكذا كانت الصورة منذ فجر التاريخ ... ولم تغيّر الحضارة فى القرن العشرين شيئاً من ملامحها الجوهرية ، وربّما لم تغيّر شيئاً ، حتى من شكلها الخارجى الفجّ ، فمازلنا حديثى العهد نسبيّاً بنهايات الحرب العالمية الثانية ، ومازالت أدراج ذاكرتنا تكتظّ بمئات الصور البشعة المنقولة عمّا حدث خلال بعض الحروب الجزئيّة التى وقعت قريباً من مجالنا اليومى للعيش . نحن لا ننكر أن الطرف المنتصر يكذب بشأن ما يمكن أن تكون عساكره قد ارتكبت من مخازٍ وبشاعات ، لتلطيف صورته أمام أعدائه وأمام الآخرين وأمام نفسه أيضاً . والطرف الخاسر يكذب أيضاً للتقليص من شأن انتصار الآخر ، وللتقليل أيضاً من هول الكارثة ، فلا يصوّر هزيمته على ما كانت عليه فعلاً ، وخصوصاً فيما يتعلّق باعتداءات محتملة على النساء ، بوصفهنّ الجانب الأكثر ضعفاً وحساسيّة وتعرّضاً للأذى الجسدى والاجتماعى على حدّ سواء.

هذا ما يفعله المنتصر بنساء المهزوم . ومن الطبيعى بالمقابل أن يلجأ المهزوم إلى عدد من الوسائل «السلبيّة» بمجملها لحماية نسائه والمتبقّى من «شرفه» فيقوم بعدد من الأفعال الهروبيّة ، كإرسال النساء والأطفال إلى أماكن نائية بعيدة عن الخطر ، ويقوم أيضاً بمنع النساء من التجوال فى الأسواق والطرق العامّة ، ويقوم إضافة إلى ذلك بتحجيبهنّ ، وأحياناً بتبشيعهنّ لكى لا يقعن فى إطار ما يغوى العسكر .. لا نملك فائضاً من التشعّب والمساحة لاستعراض تاريخى معمّق لما تعرّضت له النساء العربيّات والفارسيّات والإسبانيّات والأفريقيّات ، والروسيّات ، والبولونيات ، والألمانيّات ، والفرنسيّات .. ونساء الهنود الحمر .. وغيرهنّ .. وغيرهنّ ... إثر تعرّض بلادهنّ للغزو والقهر العسكرى .. ولذلك لابدّ من الاقتصار على مجالنا الجغرافى ، وعلى المجال الذى حدّدته رواية «ذات» لأحداثها .

لا تشير الرواية مباشرة إلى هزيمة عسكرية أدّت إلى اتّساع نطاق التحجّب ، ولكن معظم العبارات والمقبوسات خصوصاً تتضح بإحدى النتائج المباشرة لهزيمة العرب فى عام سبعة وستين كما فى هذه الأمثلة :

«إضافة اسم أنور السادات إلى النصب التذكارى الذى أقامته إسرائيل باسم «ضحايا حرب الظلام والصمت» (١) .

«الأيام الحزينة التى تبيّن فيها أن الجيش المصرى لا يتقدّم فى سيناء ، شرقًا وشمالاً ، وإنما جنوباً وغرباً ، الانسحاب الدرامى الذى قام به جمال عبد الناصر ، ومن بعده فريد الأطرش وأم كلثوم وعبد الحليم حافظ» (٢) .

«الحلم الرأسمالى الذى كان يبدو قريب المنال فى ظلّ اشتراكية عبد الناصر صار للعجب مستحيلاً فى عهد رأسمالية السادات» (٣) .

وعبد المجيد زوج «ذات» وجاره الشنقيطى : «رحّبا سويّاً بالسلام وكامب ديفيد «واشتركا فى توجيه اللعنات إلى الاشتراكية وعبد الناصر والعروبة وفلسطين والسوفييت» (٤) .

---

(١) ذات – ص ٩ .

(٢) نفسه – ص ١٦ .

(٣) نفسه – ص ٢٢ .

(٤) نفسه – ص ٨٦ .

«الشيخ متولّى الشعراوى فى التلفزيون : «صلّيت لله شكراً يوم هزمت مصر فى ١٩٦٧» (١) .

«محطة الإذاعة البريطانية : «السعودية موّلت صفقة أسلحة أمريكية لإيران عن طريق إسرائيل بنصف مليار دولار استخدمت أرباحها فى تمويل عمليات إسرائيل ودعم الكونترا فى نيكاراغوا» (٢) ..

وغير ذلك كثير مما يمتدّ على جميع صفحات الرواية ويتعلّق بالنتائج غير المباشرة للهزيمة ، كتفشّى ظاهرة الفساد بكافة أشكاله ، وابتلاء المنطقة بالاحتكارات الكبرى وشركات توظيف الأموال التى أتقنت التسّتر بالدين لتسيير مصالحها والاستيلاء على أموال المواطنين ، وتحوّل المحاربين إلى أجهزة قمع وخدم لدى عائلات المسؤولين وكبار الضبّاط : **«حلم يحققه لك الله على أيدينا»** .

---

(١) نفسه – ص٢٩٧ .

(٢) نفسه – ص ٣٠٥ .

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿الذى لا يضر مع اسمه شيء فى الأرض ولا فى السماء وهو السميع العليم﴾

الريّان

للمعاملات المالية فى خدمة المستثمر العربى

إنجاز صناعى واقتصادى بكلّ المقاييس لرفع شعار صنع فى مصر .. (١) .

– مصادر حكومية : إيداعات المواطنين لدى الريّان بلغت ثمانية مليارات جنيه ولدى السعد ٣,٧ ملياراً من الجنيهات (٢) .

« مجلة البنوك الإسلامية : خسائر مضاربات شركات توظيف الأموال فى الذهب والفضة بلغت ١٥٠٠ مليون دولار (٣) .

ما حصل فى مصر أن أصحاب هذه الشركات هربوا بأموال المواطنين المودعين ، ممّا أدى إلى حصول ما لا يحصى من الكوارث الاجتماعية وخصوصاً أن أكثر المودعين كانوا من ذوى الدخل المحدود ، **«فالتحقيقات تكشف أن أغلب المودعين لدى الريّان من القضاة وضباط الشرطة ، أمّا شركة الهلال التى هرب أصحابها فأغلب المودعين لديها من أساتذة الجامعات والمهندسين والأطباء»** (٤) .

«مواطن أودع لدى الريّان ٧٥ ألف دولار حصيلة عمله فى الخارج لمدّة ١٨ سنة يصاب بشلل نصفى عند سماعه النبأ» (٥) .

---

(١) ذات – ص ٢٥٧ .

(٢) نفسه – ص ٢٦٨ .

(٣) نفسه – ص ٢٦٨ .

(٤) نفسه – ص ٢٧٠ .

(٥) نفسه – ص ٢٧٠ .

لا يقصد الإكثار من الأمثلة إلا إلى محاولة إظهار الشعور العارم بالإحباط الذى اكتنف بشر المنطقة ، ولفّهم بغلالة من اليأس الجماعى الذى لم يجدوا طريقاً للخلاص منه ، خارج محاولاتهم اليائسة لتوظيف أموالهم لدى حفنة من اللصوص والتجار الذين لا يتورعون عن الاتجار بأرواح الناس ومصائرهم ، بالإضافة إلى محاولة وضع اليد على بعض الارتسامات التى تتركها الهزائم عادة فى بنى الأنظمة التى ترث الهزيمة وتكون فى الوقت نفسه سبباً لحدوثها :

«صحيفة أمريكية : الأمن المركزى فى مصر جيش مواز يتألف من ربع مليون فرد تمّ انتقاؤهم بعناية من بين الأميين ومن القرى النائية والمتخلّفة وعهد إليهم بحراسة البنوك والسفارات والفنادق الكبرى فضلاً عن فضّ المظاهرات وتمّ تدريبهم بطريقة تجمع بين غسيل المخّ والإذلال لتحويلهم إلى أدوات طيّعة فى أيدى رؤسائهم» (١) .

«جندى أمن مركزى : المحظوظ منا هو الذى يلتحق بالخدمة لدى أحد الضباط فيقود له سيارته أو يرافق أولاده إلى المدارس أو زوجته إلى السوق ، أو يقوم بتنظيف المنزل وإعداد الطعام أو دهان الجدران أو العمل فى مزرعة الضابط أو دكانه» (٢) .

والهزيمة فى مصر والمنطقة لم تبدأ منذ عام سبعة وستين فقط ، وإنما تمتدّ إلى تاريخ ضارب فى عمق التاريخ العربى الإسلامى الذى تلا عصر الفتوحات . والهزائم بغالبيتها ذات طابع إشكالى شديد الالتباس .. نجم عن طبيعة الأقوام الغريبة التى كانت تتسلق السلطة تحت راية الدين ، وشعار حماية المسلمين كالسلاجقة والبويهيين والإخشيديين والمماليك والأتراك العثمانيين وغيرهم ... والأخيرون حكموا مصر حقباً طويلة لم تستطع ردم الفجوة الكبيرة بينهم – بوصفهم غزاة وحكاماً وغرباء – وبين الأغلبية الساحقة للمحكومين .

الهزيمة إذن .. لم تكن فقط أما غزاه غرباء بصورة مطلقة كالتتر والصليبيين والأوروبيين ، وإنما كانت أيضاً أمام غزاة مسلمين لم يستطع لبوسهم الإسلامى أن يلغى الصفة الجوهرية لثنائية

(١) ذات – ص ١٧٢ .

(٢) نفسه – ص ١٧٢ .

المنتصر والمهزوم ، وخصوصاً أنهم ارتكبوا ضدّ المحكومين المهزومين فظائع يرى التاريخ أنها لا تقلّ رعباً وبشاعة عن تلك التى ارتكبها الغزاة الآخرون ، كاأساليب المماليك فى البطش والتفنّن فى تنويع وسائل الإعدام التى لم تكن معروفة فى المنطقة قبلهم ، كالتخزيق والسلخ والتوسيط .

هذه الالتفاتة الصغيرة نحو التاريخ مهمّة لتبيان عمق الهاوية من جميع النواحى بين الحكام والمحكومين من جانب ، وتعرّض المنطقة إلى هزائم متتالية أمام غزاة رهيبين من جانب آخر . وإثر كلّ هزيمة كانْت المنطقة تخلو من الرجال ، فالذين لم يموتوا فى التصدّى للغزو ، ينكفئون عن الساحة بأشكال مختلفة ، منهم من يهرب ومنهم من يهاجر – والهجرة شكل من أشكال الهرب – إلى المناطق النائية أو البلدان الأخرى ، ومنهم من يدخل فى خدمة المنتصرين . والباقون ينزوون فى منازلهم ومهنهم الصغيرة ورتابة الحياة اليوميّة . وأمام هذا الشعور الجمعى العارم بالانسحاق وفقدان الرجولة واستفحال الخصاء .. من الطبيعى أن يلجأ المهزومون إلى محاولة حماية المتبقّى لهم فى مجالهم الضيّق الذى يقتصر على النساء «الحريم» غالب الأحيان بوصف النساء السبيل الوحيد لاستيلاد الرجولة المفقودة ، على مستوى منح الرجل الإحساس بأنه مازال ذكراً قادراً على ممارسة «الفحولة» . وعلى مستوى إنجاب الأجيال الجديدة التى يمكن أن تناط بها عمليّات انتصار محتملة على الغزاة . وبوصف النساء أيضاً يمثّلن جانباً رئيساً من الحياة القيمية لإنسان المنطقة خصوصاً .

والحماية الممكنة فى مثل هذه الحالات تتلخّص فى حجب المرأة عن أنظار الغزاة فيبقونها حبيسة المنزل ، وإذا كان لابدّ من خروجها إلى الشارع والحياة ، فإنها تخرج محجّبة . والمسألة هنا ليست مسألة افتراض أو استنتاج صورى فالتاريخ يشير إلى أنّ الملاءة السوداء التى تغطّى وجه المرأة وجسدها حتى الأرض ، كانت وليدة الاجتياح المغولى – التترى العاصف للمنطقة ، وارتداؤها لم يكن وقفاً على المسلمات ، بل تعدّاهن إلى جميع نساء المنطقة . لقد كانت المدن تستباح عدداً من الأيّام لا ينفع أثناءها أى شكل من أشكال التحجّب ولكن بعد الهدوء النسبي الذي كان يلي انتصار الغزاة.. كان لابدّ من حماية المرأة بحجبها الفعلى عن أنظار الغزاة ، أو على الأقل تبشيعها فى نظرهم ، ومعروف أنّ الأمر وصل إلى منعها من استعمال صوتها الأنثوى الطبيعي حتى فى حال الاستفسار عن هويّة من يطرق باب منزلها .. فتردّ بصوت ملتو ، لا يستطيع معه الطارق ، الذى

يحتمل أن يكون عسكرياً غازياً ، أو لصّاً .. أن يتعرّف حقيقة صاحبة الصوت ، وعلى الأقل لا يشكل الصوت إغواءً محتملاً يدفعه إلى اقتحام المنزل للنيل من إناثه ، أو من صاحبة الصوت ، بوصفها مجرّد أنثى .

المنتصر غالباً ، أية كانت هويته يندر أن يعمد إلى تحجيب نسائه ، وأحياناً يحدث أن يتباهى بفحولته أمام المنكسرين ، فيستعرض بأكثر من طريقة عرى مكاسبه الأنثوية ، وفى هذا الصدد يمكن تذكّر الصورة التى نشرتها الصحافة العربية لإسرائيليين وإسرائيليات يرتدين السراويل القصيرة فى بهو المسجد الأقصى . بينما لو كان الإسرائيليون فى موقع الهزيمة لتقوقعوا بأشكال مختلفة ، ربّما كان الاستتار وراء ثياب تشبه لباس التحجّب أحدها . الفلاّحات الروسيات أثناء الاجتياح الألمانى فى الحرب العالمية الثانية لم يكن لباسهنّ مختلفاً كثيراً عمّا ترتديه المسلمات المحجبات اليوم .. والمهمّ أنّ اتّساع نطاق التحجّب هذه الأيّام يعنى أن الشعور الجمعى بالهزيمة قد تجذّر فى العمق الاجتماعى إلى حدود الانكفاء والتقوقع حول الذات وتعاظم اليقين باستفحال حالة الخصاء الشامل ، واستحالة تحقيق انتصار قريب . ولذلك تشيع أشكال المقاومة السلبيّة التى يشكّل تحجيب النساء وسحبهنّ من الحياة إلى عدد من القواقع الممكنة أحد مظاهرها البارزة .

ورواية «ذات» ترشح كلّ سطورها بجوّ الهزيمة ، وخصوصاً الهزيمة العسكرية فى مواجهة الاسرائيليين الذين يرى مصريون وعرب كثيرون أنّ السادات ذهب إليهم فى زيارته المشهورة لاسترضائهم وليس للتصالح معهم واسترجاع سيناء حسبما نقلت ذلك وسائل الإعلام . والهزيمة لم تكن فقط فى الحرب ، بل كانت أيضاً اندحاراً شاملاً أمام السلطات المحليّة التى يفصلها مجرّد وجودها فى الحكم عن الكتلة الاجتماعية الكبرى التى تحكمها حسب رأى ابن الوردى فى لاميته المشهورة : **«الناس أعداءٌ لمن ولى الأحكام .. هذا إن عدَلْ ..»** فكيف إذا ترافق ذلك بخصوصيّات الأنظمة الحاكمة فى مجمل بلدان العالم الثالث المستفيقة حديثا .. ، وربّما ظاهريّاً فقط من السيطرة الأجنبيّة ، فالخصوصيّة التاريخيّة للمنطقة العربية جعلت مقاليد الأمور بين أيدى فئات أجنبية وغريبة عن جسد المنطقة «كالسلاجقة والمماليك والعثمانيين.» ولا يجوز الإغراق فى التأويل والمقارنة ، ليرى المواطن العادى أن سلطاته المعاصرة ليست أكثر من استمرار لتلك السلطات التى حكمت المنطقة وخصوصاً فيما يتعلّق بطبيعتها القمعيّة وغشمها الشديد ، وانتمائها إلى غير ما تنتمى إليه الكتلة الكبرى م‍ـ الشعبية من حيث طبيعة المصالح ، ومن حيث الانتماء إليه

الكتلة الكبرى من الجماهير الشعبية من حيث طبيعة المصالح ، ومن حيث الانتماء والتطلّع والتوجه ... وهذا كلّه يفاقم الشعور الجمعى المتعاظم بالهزيمة والانسحاق والعجز عن ممارسة الفعالية ، ويدعم ذلك ما تستعين به السلطات من وسائل عصرية «مستوردة غالبًا» لتكريس انتصارها على الكتلة المهزومة ، كالتجويع اليومى ، والإشعار المستمر بالانسحاق أمام حاجات الأطفال قبل كلّ شيء .. مقابل الانتصارات المتتالية الحاسمة التى تحققها رؤوس الأموال المحليّة والأجنبية :

– الرئيس مبارك فى تكساس : «معظم الشركات الأمريكية التى قامت بالاستثمار فى مصر تمتّعت بنسبة عالية من الأرباح ، فلدينا أكبر سوق فى الشرق الأوسط ونملك الأيدى العاملة الرخيصة» (١) .

«الحكومة الأمريكية تشترط تخصيص ٢٠٠ مليون جنيه من المعونة الأمريكية لضمان استثمارات شركة جنرال موتورز الجديدة فى مصر» (٢) .

صحيفة الشعب : «مجموعة من كبار المسؤولين السابقين والحالين يستولون على أراضى البحيرات المرّة بأسعار زهيدة رغم أنها مملوكة للدولة وممنوع بيعها قانونًا وبها منطقة عسكرية» (٣) .

الشيخ متولى الشعراوى : عمل المرأة إهدار لكرامة الرجل (٤) . ويضيف : «المرأة اضطرات للخروج إلى العمل لأن الرجولة للأسف أصبحت خائرة» (٥) .

هذه الهزائم المتتالية تجعل الذات الجمعية لأناس المنطقة «ذاتًا» مهزوزة غير واثقة من نفسها ، ولا تثق أيضًا بالآخرين الذين يضعهم الجوّ العالم «المكهرب» المفعم بانعدام الثقة ، فى صفوف الأعداء . وأمام هذا الحشد الهائل من الأعداء الفعليين والوهميين ، يرى مواطنون كثيرون ضرورة حجب نسائهم ، حتى عن المقرّبين والجيران وزملاء العمل ، بوصفهم جميعًا أعداء ممكنين ، أو فعليين ، وبوصف المرأة موطن الضعف والجهة الرخوة التى يُنكأ منها الشرف .

---

(١) ذات – ص ٧٣ .

(٢) نفسه – ص ٧٧ .

(٣) نفسه – ص ١١٢ .

(٤) نفسه – ص ٢٩٩

(٥) نفسه – ص ٢٩٩ .

(ب) الإثارة السرديّة الخاصّة بالهوس الجنسى

«كلّ محجوب مرغوب» إن شيوع هذ المثل يضيء مساحة مهمة من انعكاسات الكبت الجنسى التاريخى على الحياة والعلاقات الجنسية القائمة فى الوقت الحاضر ، والرواية لا تقدّم «عبد المجيد» زوج «ذات» مهووساً جنسيّاً استثنائيّاً وإنّما تقدّمه نمطا تسعى من خلاله إلى نمذجة حالة المكبوتين جنسيّاً فى مجتمعات يتراكم فيها القمع بأنواعه جميعها بما فى ذلك القمع الجنسى ، منذ عهود طويلة يصعب اقتراح بداياتها .. إنّ مجتمعاً ينشغل أفراده معظم وقتهم بنصفهم الأدنى ، مجتمع يعانى عدداً من الشروخ التى تتبدّى فى عدد من الظواهر المرضيّة على المستويين الجمعى والفردى لا يتّسع المجال الآن للتحدّث عنها .

تابعت الرواية الهوس الجنسي عندما كان تلميذاً وكان يمارس الشذوذ بوجهيه : **«تجاوز من زمن بعيد المرحلة التى تتوهج فيها هذه الاهتمامات (والتى كان يجرى خلالها مقارنة الأحجام والأشكال والملامس فى ملاعب المدرسة ودورات مياهها إلى أشكال من المساعدات المتبادلة اختفت الآن تماماً من ذاكرته بفضل طول إقامته بين ... الشرعيين»** [1] . والمحطّة الثانية ابتدأت بزواجه وإصراره على أن يضع مالك الشقة مصباحاً أحمر في غرفة النوم : **«بل إن مالك عبد المجيد تقبّل بصدر رحب الطلب الذى تقدم به كشرط لتوقيع الإيجار ، وهو تركيب مصباح أحمر فوق باب غرفة النوم يضيء تلقائيّاً عند إغلاق بابها من الداخل بالمفتاح ، ممّا يعطينا فكرة عن الأهمية التى كان عبد المجيد يعلّقها على هذه الغرفة فى مطلع حياته الزوجيّة»** [2] . والأخيرة هى ولعه المفرط مع جاره بالتفرّج على الأفلام الجنسيّة بواسطة الفيديو وإدمان العادة السريّة رغم مضىّ فترة طويلة على زواجه : **«ما إن ينتهى البثّ التلفزيونى الرسمى بعد منتصف الليل ، حتى يكرسوا أنفسهم له ، ويبرزون من شققهم فى الصباح بعيون محمرّة ووجوه متجهمة وأعصاب مشدودة ، ذلك أن التكنيك الجديد لم يكن مشبعاً تماماً ، وخاصّة بالنسبة للأزواج والزوجات الذين طالت إقامتهم .... فقد تلوّنت مشاعر هؤلاء وأحاسيسهم بحيث صاروا يفتقدون حرارة المشاركة ولو كانت سلبية»** [3] .

«ذات» ربّما بدت في الروية أقلّ انشغالاً من زوجها بالتفكير بنصفها الأدنى لكنها لم تكن أقلّ هوساً منه ، فعندما اكتشفت معه في «ليلة الدخلة» أنها ليست عذراء بكت بشدّة ، ليس خوفاً من

---

(١) ذات – ص ٨٥

(٢) نفسه – ص ١٥

(٣) ذات – ص ٩٣ ، ٩٤

الفضيحة أو من عبد المجيد ، بل **«لأنها اكتشفت أن الشيء الذى عانت كثيراً من أجل المحافظة عليه لم يكن موجوداً من الأصل»** (١) ، وأثناء زيارتها للإسكندرية بعد الزواج بفترة **طويلة تحلم وهى نائمة برجل** (٢) . وفى الصباح الباكر وهى فى الطريق إلى الحمّام تشعر بارتباك كبير سببه **رؤية «ابن صفيّة المراهق ، الراقد فوق كنبة فى الصالة ، وبالتحديد الخيمة المشرعة التى صنعها الغطاء بين ساقيه»** (٣) . وشعرت بارتباك آخر عندما التصق بها بشكل غير برىء شقيق صديقتها فى السيارة الضيّقة أثناء العودة من استقباله فى ميناء الإسكندرية (٤) ، وبعد الزواج أيضاً أقامت علاقات جنسية مع آخرين (٥) ، وتلخّص استعدادها لاستقبال زوجها الخارج من السجن بتنظيف عانتها من الشعر أى «المنطقة أيّاها» حسب التسمية الذكية فى الرواية (٦) . والمسألة تتعدّى الرجل وزوجته إلى معظم الشخصيّات الأخرى «فأمّ ذات» كانت **«تحار فى معرفة الغرض منها (أى الوسادة) طالما أن عبد المجيد يملك ساتراً طبيعيّا ممثّلاً فى بنطلون بذلته الأنيقة وبمرور الوقت توصّلت المرأة الساذجة التى تتميّز بضآلة التجربة وسعة الخيال ، بقدر يماثل مالديها من ضيق أفق وتحجّر فى المشاعر ، إلى قناعة ملأتها بالإشفاق على ابنتها ، فقد تصورت أن احتياج خطيب ابنتها إلى ساتر إضافى . مبعثه ضخامة ما هو مضطر لحجبه عن الأنظار»** (٧)

الذكور الذين يستغرقهم التفكير بنصفهم الأدنى إلى درجة عبد المجيد ، من الطبيعى أن يستغرقهم انشغالهم بالنصف الأدنى للجنس الآخر . ومن النواتج المنطقيّة لهذا الاستغراق ، تعاظم القلق بشأن ما يمكن أن يتهدّد «محميّاتهم» الجنسيّة الشرعيّة – وربّما غير الشرعية أيضاً – من أطماع الذكور الآخرين الذين يراهم المهووس بالجنس مهووسين مثله بالضرورة . والسبيل الأقرب والأكثر انتشاراً هو عمليّة التحجيب التى يظنّها المستغرقون بالجنس كفيلة بإطفاء المفاتن ، أو على الأقل كفيلة بإطفاء احتمالات الإغراء .

والتراجع الجنسى للذكر المستغرق بالجنس يجعله أكثر تمسكاً «بحرثه» بمحميّاته ، أو بحكره الجنسى ، ويجعله بالتالى أكثر قلقاً وخوفاً ، كما حدث لعبد المجيد بعدما بدأ تراجعه الجنسى .

---

(١) نفسه – ص ١٦

(٢) نفسه – ص ١٢٤

(٣) نفسه – ص ١٢٥

(٤) نفسه – ص ١٣٠

(٥) نفسه – ص ١٢٣ و٣٣٤

(٦) نفسه – ص ٣٤٥

(٧) ذات – ص ١١

والرواية لم تكتف بالربط بين تقدّم عبد المجيد في السن وتحجيب زوجته .. بل أضافت سبباً عضوياً تلخّص في عدد من التغيّرات الجسدية التي طرأت عليه بسبب تناوله كسواه من ملايين المصريين أطعمة تدخل في تركيبها «هرمونات» تسبب أضراراً جسميّة مختلفة ، بسبب إصرار منتجي الدجاج على وضع حبوب منع الحمل في علف الدجاج ، ممّا يؤدّي إلى سرعة نموّه وتضخّمه لإدرار المزيد من الأرباح ، وتناول الرجال لحبوب منع الحمل يؤثّر سلباً في التركيب الهرموني لأجسادهم وفي نشاطهم الجنسي ، فتتضخّم الأثداء وتتضخّم العجيزة ، ويتساقط الشعر ، وهذه الأعراض ، بمجملها تهدّد فحولة الذكر وتجعله قريباً من حالة الخنثى **«المؤتمر الدولي الأول للطبّ الشرعي في القاهرة : مربو الدجاج يضيفون حبوب منع الحمل إلى مساقيها كلّ صباح ممّا يودّي إلى امتلاء لحومها بهرمونات أنثوية هي الأستروجين والبروجيسترون ، وبذلك فإن أكل الدجاج مرّتين في الأسبوع يعني شريطين من أشرطة حبوب منع الحمل في الشهر ، مما يهدد الرجال بفقد الرغبة الجنسيّة وتضخّم الثديين ، ويهدد المرأة بأورام سرطانية ويؤثّر على نمو الطفل»** [1] وبسبب هذا القلق المتعاظم على الفحولة ، يتعاظم القلق على الزوجة بوصفها الموضوع الذي كان يستغرق الفحولة ، ولذلك لابدّ من جعلها حكراً على فحولته المتراجعة وحمايتها من فحولة الآخرين الذين يراهم ذو الفحولة المتراجعة يملكون فائضاً كبيراً منها .

وفي هذا الإطار لا يكفي عقد الزواج ، والقانون الاجتماعي لجعل الأنوثة الطبيعية للأنثى الطبيعيّة وقفًا على ذكورة مضمحلّة ومشكوك فيها ، حتى لو كانت ذكورة شرعيّة ، ولذلك يلجأ الزوج المتراجع ، أو بالأحرى المهزوم جنسياً ، وهو على طريق الخصاء .. إلى إجراء فعل احترازي وقائي لإحكام الحماية على حكره الجنسي . وسبيله الأقرب يتلخّص في إطفاء المعالم الأبرز للأنوثة الطبيعيّة التي يراها المتراجع جنسيّا أنوثة نامية . كالشعر والعنق وعري الذراعين ونهود الثديين وشكل الحوض والساقين .. ، وهذا ما يتوهّم كثيرون أن الحجاب الشرعي يؤدّيه بكفاءة منقطعة النظير ، بوصف المفاتن الأنثوية تلعب دوراً مزدوجاً ضدّ الذكر الشرعي . فهي تشكّل تحدّياً متعاظماً لذكورته المضمحلّة وتعاظمها يتناسب عكساً مع الفحولة المتراجعة من جانب ، ويشكّل إغواء وجذباً متعاظمين للذين يملكون فحولة فائضة من جانب آخر . مع الإشارة إلى تناقض واضح يقع في هذا الاتجاه ، حيث تشكّل المفاتن المحجوبة استثارة خاصّة تلهب الخيال ، وتثير الرغبة لاستجلائها واكتناه أسرارها خلافاً للشائع ، وخلافاً للمفاتن التي يجعلها شيوعها بين ملايين النساء معطى طبيعيًا ، بصيغة وجوديّة تنتمي إلى طبيعة الوجود البشري نفسه . ومجرّد العمل على حجبه ،

---

(١) نفسه – ص ٢٢٥

يضفى عليه نوعًا من الاستثناء والشذوذ ، ويخضعه إلى خصوصيّة متنافرة مع الوجود الطبيعى للأنثى الطبيعيّة وللذكر الطبيعى على حدّ سواء .

(ج) الصراع فى الرواية صراع إلغائى

لا نستطيع المضىّ بعيداً وراء جملة الإشكاليات الى يمكن استنباتها حول «الآخر» بوصفه مفهومًا اجتماعيًا أو فلسفيًا ، وحالة قائمة – مؤقتًا أو دائمًا – تحكم الحيّز الأكبر من كينونتنا الاجتماعية ، ولذلك لابدّ من تقييد الموضوع بحدود ما طرحته الرواية من أفكار ومواقف تختصّ بالحجاب .

تسيطر على عبد المجيد منذ البداية حالة عامّة من انعدام الثقة بالآخرين ، ابتداء من العرب والفلسطينيين وعبد الناصر ... وانتهاء بالجيران وزملاء العمل ، ويتوج ذلك فقد ثقته بزوجته منذ اللحظة الأولى للقائه الجنسى معها ، حيث **«اكتشف أو ظنّ أنه اكتشف أنّ البضاعة التى أنفق عليها كلّ مدّخراته ، ورهن بها مستقبله لم تكن سليمة تمامًا ، وأنّ آخراً ، وربّما آخرين سبقوه للعبث بمحتوياتها أو على الأقل بغلافها»** [1] . وفاقم الوضع ما كان يراه خلسة مع جاره «الشنقيطى» من أفلام جنسية بواسطة الفيديو بعد نوم الجميع [2] .

ولا يقتصر أمر مشاهدة أفلام الفيديو الجنسية على عبد المجيد وجاره وإنما تحوّل ذلك إلى ما يشبه الظاهرة فى المنطقة العربية التى تضمّ كثيراً من الميسورين القادرين على اقتناء مثل هذه الأجهزة المتطوّرة ، هناك ملايين الذكور – الذكور تحديدًا – فى المدن العربية يدمنون مشاهدة هذه الأفلام ، ويختارون لها الوقت الأنسب بعد نوم الجميع ، لمنع انتقال العدوى إلى الزوجة والأولاد بوصفهم معرضين للعطب ، على خلاف الذكور أرباب الأسر الذين يقيمون تحالفهم الخاص «الشيطانى ؟ ..» مع عوامل العطب وأسبابه قاطبة .. فلا يخشون على أنفسهم مما يشاهدونه ، وأقصى ما يفعله أغلب هؤلاء المتفرّجين .. هو ممارسة العادة السريّة بعد الانتهاء من مشاهدة تلك الكميّة الهائلة من الاستثارة الجنسيّة . وهذا يؤدى ، فى جملة ما يؤدّى إليه ، إلى شيوع انعدام الثقة بالآخرين الناجم بالضرورة عن انعدام الثقة بالنفس .. وإلى جعل الآخرين جميعاً فى موضع الشكّ والاتّهام .

---

(١) ذات – ص ١٦

(٢) نفسه – ص ٩٣

والأسباب كثيرة ...

فهناك أوّلاً هذه «الجيوش» من الممثّلين والممثّلات الذين يقومون بأدوارهم الجنسيّة أمم «جيش آخر» من المصوّرين والمخرجين والتقنيّين .. وهذا ما يسهم فى توسيع دائرة الاتّهام الموجّهة إلى «الآخرين» حتى لو كانوا منتمين إلى بلدان بعيدة لا تتيح الحياة اليوميّة إقامة صلات مباشرة معها . فالآخرين «الممثلون والممثلات» يقومون بأدوار «قذرة» أو بأدوار «دنيا» بينما يكتفى «الأنا» المنتفخ المتورّم ، بالتفرّج من الأعلى ، وهو حريص على إبقاء «ذاته» الاجتماعية «أسرته» فى منأى عن عوامل التأثّر والتلوّث .

وهناك ثانياً عدم الثقة بالزوجة التى ترى أفلاماً جنسيّة ، فمثل هذه الرؤية تفسدها ، أو تسهم فى إغوائها وسهولة الإيقاع بها ، فمجرّد كونها أنثى يجعلها فى موقع الطمع والاشتهاء ، ولذلك لابدّ من منعها من التفرّج . مع الإشارة إلى أنّ المنع بحدّ ذاته يشكّل اتّهاماً صريحاً بنقص الأهليّة ، ورمياً بعدم حيازة الثقة .

وهناك ثالثاً ما ينجم عن السهر إلى بعد منتصف الليل لرؤية الأفلام الجنسيّة وتتويجه بممارسة العادة السريّة ، وما يسبّبه كلّ ذلك من إرهاق شديد ، يقطع على مدمنى مشاهدة الأفلام معظم السبل الممكنة للحوار والتفاعل الإيجابى مع الآخرين ، فهؤلاء ملزمون بالذهاب إلى أعمالهم الصباحيّة غالباً ، مهما طال السهر ، **«فيبرزون من شققهم فى الصباح بعيون محمرّة ووجوه متجهّمة ، وأعصاب مشدودة»** [1] مما يمنعهم من أداء أعمالهم بالحدود الدنيا للإتقان والإخلاص ، ويمنعهم ذلك أيضاً من التواصل الأسرى الحميم تصبح مجرّد فاصل انتظار ثقيل ، لابدّ من تمريره للوصول إلى فردوس «الفيديو» .

إن حذف «الآخر» وإسقاطه من حيّز الثقة وضمّه إلى قائمة المعادين لمجرّد أنه «آخر» يستدعى عدداً من الإجراءات الاحترازية لاتّقاء وجوده «العدوانى» وفى مقدمتها عدم تمكينه من رؤية المواطن الحسّاسة لدى «أنثاه» أو بالأحرى «إناثه» والحجاب جاهز لفعل ذلك ، وفى هذا الإطار ينشأ نوع من «التعارك» الخفىّ بين «الأنا» والآخرين ، وسلاحه العيون والتلصّص على نساء الآخرين . فكلّ نظرة لمنطقة ما من جسد امرأة الآخر ، تشكّل مكسباً ونوعاً من الانتصار والاستعلاء عليه ، وخصوصاً إذا تأكّد «الأنا» المنتصر من سلامة ممتلكاته الأنثوية ، وصونها ى حجابها بعيداً عن عيون الآخر ، فسائق السيارة العامّة فى الرواية يفعل ذلك مع جميع اللواتى يصعدن فى سيارته :

---

(١) ذات – ص ٩٣

«فتح لها الباب من الخارج دون أن يغفل عن النظر إلى ساقيها ، متلمّساً فرصة عند النزول تكشف له عن إحدى عتبات قدس الأقداس المتوارى بينهما» [1] . وربّما كان المشهد اليومى الأكثر حضوراً بهذا الشأن ، أولئك الذكور الوافدين مع نسائهم المحجّبات من مناطق «بعيدة» إلى شاطئ البحر «السورى» فيبقون نساءهم محجّبات ، ويمكن أن يسمحوا لهنّ بالانغماس بمياه البحر وهنّ فى كامل لباس التحجّب ، بينما عيونهم تكاد تغادر محاجرها وهى تلاحق المستحمات اللاتى ينزلن إلى البحر بلباس الاستحمام المتعارف عليه (المايوه) ، ولا يكسر هذه النظرات النهمة الوحشيّة «الهمجية» وجود رجل «آخر» بصحبة زوجته المستحمة بلباس البحر ، وإنّما يزيد ذلك من تألّق عينيه ببريق الانتصار والفوز . فنادراً ما يترافق تحجيب المرأة مع عفّة نفس الزوج المصرّ على تحجيب الزوجة ، بل يترافق غالباً مع العكس . الحجاب يعنى هنا إجراء دفاعيًا ، يقنعه بأنه يبقى امرأته فى مأمن من عيون الآخرين ، ولذلك .. لا ضير فى تحقيق ما يمكن تحقيقه من مكاسب تتلخّص فى التلصّص على نساء الآخرين ، لتحقيق مكاسب جنسيّة وتحقيق فوزٍ سهل عليهم .

(د) عرض الحالة القطيعية فى المجتمع المصرى

«إذا دخلت مدينة العوران فضع يدك على إحدى عينيك» بالاتّساق مع هذا المثل الذرائعى الشائع ، يسوّغ كثيرون لأنفسهم انسياقهم فى إحدى الحالات القطيعية التى تضجّ بها الحياة الاجتماعية فى بلادنا ، وربّما فى بلاد الآخرين أيضاً . والقادرون على مقاومة الانسياق القطيعى قليلون عموماً فى حال وجودهم . وخصوصاً فى ظلّ غياب الوعى الشامل ، وغياب الديمقراطية وسيطرة القمع . والمسألة هنا تشبه إلى حدّ كبير طغيان زىّ ما ، فى فترة معيّنة ، الناس بطبيعتهم ميّالون إلى التقليد ، دون تعريضهم بالضرورة لأىّ نوع من أنواع الضغوط المباشرة ، فانتشار «الموضة» يشكّل بحدّ ذاته ضغطاً اجتماعيًا من نوع خاص . وفى حالة الحجاب الخاص «بذات» لا ينتشر الحجاب بوصفه مجرّد «موضة» ، وإنّما يضافر انتشاره ضغوط كبيرة صادرة عن جهات متعدّدة ، معظمها ذو طابع حزبى ، أو مؤسّساتى «كالجماعات الأصولية» حسبما يسمّونها فى مصر ، والتلفزيون ، والمساجد ، ودروس التربية الإسلامية ، والأوساط الأسرية .. الخ .. ومعظم هذه الجهات الضاغطة تبيح لنفسها ممارسة أقسى أنواع العسف بحجّة أنها تنطق باسم القانون الإلهى وأنها تتصدّى لتنفيذه . «ذات» – الأنثى ، بسلبيتها النمطية التى تختزل سلبيّة ملايين المصريّات ، لا تحاول أن تتصدّى لتيّار التحجّب ، لأنها لا تمتلك سوى تلقائيتها وفطريتها ، وانتمائها «القسرى»

---

(١) نفسه – ص ١٨٧

إلى نهايات القرن العشرين ولذلك ترتدى الحجاب ، ليس اقتناعاً ، أو إيماناً أو توبة أو ما شابه ذلك . وإنّما لتتخلّص قبل كلّ شيء من مقاطعة زميلات العمل «الماكينات المحجّبات» لمجرّد سفورها وتلقائيتها في التحدّث إلى زملائها المسيحيين «**عدّة نسوة قبيحات الوجوه : اثنتان فى حجاب الرأس (إحداهما في بلوزة رمادية وجوب أسود والثانية فى فستان من قماش مستورد صارخ الألوان كمكياجها وأثقال من الذهب حول رقبتها ومعصميها وفى أصابعها وأذنيها) والثالثة فى حجاب كامل ، بمنكبين عريضين وملامح أسيانة ، والرابعة فى فستان عادى ، ماكسى ، أسود اللون سواد الشامة التى تزيّن خدّها ، والخامسة بوجه يشبه وجه الأرنب ، وجوب مزركش مع بلوزة ورديّة اللون» [1] ...**

... «وبالتدريج بدأت توقن أن الماكينات تتجاهلها عن عمد ، فتتجنّب توجيه تحيّة الصباح إليها ، وتتناسى دعوتها إلى الشاى المشترك ، وتتغافل عن أخذ رأيها فى أمور العمل ، ولم تلبث أن وصلت إلى قناعة محدّدة بوجود مقاطعة منظّمة ضدها ، لماذا ؟ .

ظنّت فى البداية أن السبب هو جمال عبد الناصر ، فكفّت عن الإشارة إليه فى أحاديثها» [2] .

... «ذات الطيبة السمحة كانت ابنة مخلصة لثورة جمال عبد الناصر ، تربّت على أنّ البشر متساوون ، لا يفرقهم دين أو جنس أو مال أو جاه أو منصب . لهذا فاتها أن تتقصّى لقب نادية (زميلتها الجديدة فى العمل) لتتعرف هويتها ، وهو الأمر الذى لم تغفله الماكينات اليقظة . ولكى تكفّر عن خطئها ، أقبلت تراجع قناعاتها ، وتستعيد فى ذهنها صور المسيحيين الذين عرفتهم : أشكالهم الخارجية ، ملابسهم ، لهجتهم ، أنواع أكلهم وشرابهم ، تصرفاتهم ، بحثًا عن سرّ هذا الإجماع الغريب ضدّهم ... لكنها كانت جبانة ، فكفّت عن زيارة أمينوفيس فى مكتبه ، وقاطعت نادية .

لم تتقبّل الماكينات فيما يبدو ، القربان المسيحى ، واستولى القنوط على ذات عندما فشلت فى إدراك سرّ الاضطهاد الذى تتعرّض له : وضاعف من يأسها أن المقاطعة لم يكن لها منطق» [3] .
والمقاطعة لا تقتصر فقط على زميلات العمل ، بل تتجاوزها إلى كافّة الأمكنة التى تضطر «ذات» لارتيادها ، كالمحلأت التجارية ، والدوائر الحكومية ، والشارع ، وتتجاوز المسألة لبس الحجاب إلى

(١) ذات – ص ٢٤
(٢) نفسه – ص ٩٨
(٣) نفسه – ص ٩٩

الانغماس الكامل في الرهاب الديني الذي يصل إلى حدود الاستلاب ، فأينما ذهبت ، تجد نفسها محاطة بذلك الجوّ : **«فقرة دينية عن الصلوات والأدعية المناسبة : دعاء النزول من المنزل ، والدخول إليه ، وعند لبس الثوب وعند الفراغ من الطعام ، وعند الركوب ، وعند دخول المرحاض ، وعند الخروج منه . وفي السوق»** [1] .

لقد تحجّبت أخيراً لأنّ أغلبية القطيع الذي يسوقها في تيّاره اليومي يريد ذلك والأمر لم يكلّفها سوى ثمن اللباس ، وتحمّل الحرّ الفظيع لمدينة القاهرة ، وخصوصاً بوجود ملابس التحجّب السميكة ، وهذا لا يعدّ شيئاً مقابل المكاسب الاجتماعية والامتيازات التي تنعم بها المتحجّبات ، ابتداء من تلقّي عروض الزواج ، بوصف المتحجّبة مرشّحة لأن تكون أمّاً صالحة ، خلافاً لما يراه التيّار الديني بالنسبة للسافرات ، وانتهاء بالرضى الاجتماعي وإمكانية الاستفادة من خدمات بعض المؤسسات التي ترفع يافطة الدين لتسيير مصالحها وتحصيل المزيد من الأرباح ، كشركات توظيف الأموال التي سبقت الإشارة إلى أمثلة من أنشطتها ، وبعض رياض الأطفال ، التي أصرّت «ذات» بعد تحجّبها أن تضع في إحداها ابنها «المعجزة» : **«حصلت على رقم التلفون من إحدى الماكينات المحجّبة ، ورفعت السماعة ثم أدارت القرص ، وقبل أن تتفوّه بكلمة ، جاءها صوت أنثوي رصين : «السلام عليكم ورحمة الله وبركاته ، هنا الجامعة الإسلامية» هكذا ، في نفَسٍ واحد دون توقّف ، ثم طلب منها الصوت أن تنتظر على نغمات موسيقى فيلم «قصّة حب» الأمريكي ، حتى جاءها صوت آخر أكثر أنوثة ورصانة ، أقرأها السلام الكامل وقدّم إليها المعلومات التي طلبتها ، على ضوء هذه المعلومات ، ذهبت هي وسميحة إلى مبنى حديث بالقرب من نادي الشمس ، عبارة عن فيلا من طابقين وسط حديقة حسنة التنسيق تؤدّي إلى باب من الزجاج الفيميه المحاط بإطارات ألوميتال ، يفتح على طاولة عريضة تطلّ عليها كلمة (الاستقبال) بالإنجليزية من لوحة مضاءة فوق فتاة محجّبة بادرت الزائرين بكلمة السر في نفَسٍ واحد «السلام عليكم ورحمة الله وبركاته أيّ خدمة ؟»** [2] . وهذا الجوّ العام المشحون بالرهاب ذي اللبوس الديني فرض تأثيره في المسيرة العامّة لحياة «ذات» فلم يأت تحجيبها نتيجة إرادة ذاتية في فعل هذا الأمر أو ذاك ، ولم يأت أيضاً نتيجة مباشرة لفعل قمعي مباشر مارسه طرف معين كالزوج أو الحكومة أو من يمتلك أهلية مماثلة لممارسة القمع على سبيل المثال ، بل جاء في جزء كبير منه مجرّد استجابة شبه تلقائية أو آلية صرفة ، للانسياق في الاتجاه العريض الذي فرضته الحالة القطيعية التي انتابت المجتمع المصري في السنوات الأخيرة .

---

(١) ذات – ص ١٥٤

(٢) ذات – ص ٢٠٣

(هـ) سرد أجواء البطالة المقنّعة

الذين يستهلكون طاقة كبيرة فى العمل المنتج ، يتراجع عموماً انشغالهم بنشاطهم الجنسى ، ذكوراً وإناثاً [1] ، بالمقابل لا يجد العاطل عن العمل سوى «اللعب بخصيتيه» حسب التعبير العامّى الدارج فى سورية ، ومن جهة أخرى .. لا يجد المستهلك بالعمل وقتاً لمراقبة الآخرين والاهتمام بشؤونهم المختلفة ، بينما لا تجد جيوش الموظفين والموظّفات سوى المواظبة على مراقبة بعضهم ، والتدخل المباشر وغير المباشر بشؤون سواهم ، طالما تجبرهم وظائفهم على الدوام فى مقرّ العمل حوالى ثمانى ساعات يومياً دون وجود ما يشغل وقتهم خارج الثرثرة واغتياب الآخرين والولوغ فى أعراضهم لمجرّد أنهم آخرون ، وأنهم ليسوا حاضرين .

إن «أرشيف» جريدة أو مجلّة يزدحم ببضع نساء شبه أميّات ، ودون عمل يشغل إلاّ جزءاً يسيراً من وقت الدوام ، هو مكان أنموذجى لتحوّل الموظّفة إلى «ماكينة بثّ» حسب تعبير الرواية ، لا همّ لديها سوى إدمان الإصغاء والمراقبة لاصطياد المادّة المناسبة للثرثرة اليوميّة التى لا تنتهى ، وعندما يأتى موظف جديد أو موظّفة جديدة خصوصاً ، فلن تتعامل معها الموظفات القديمات إلاّ بوصفها فريسة مناسبة ، للخوض فى عرضها وأحوالها اليوميّة دونما شبع ، وعلى هذا الأساس عاملت المحجّبات «ذات» التى حاولت كسب ودّهن دون جدوى ، ليس لأنها سافرة وهنّ محجّبات فقط ، وإنّما أيضاً لأنّها جديدة ، وهنّ عتيقات ، وهى على قدر كبير من الطيبة ، وهن مستودع للخبث واللؤم . بالإضافة إلى تلقائية «ذات» فى العيش والتعامل مع زملاء العمل ، مقابل تفرغهنّ لحساب كلّ كلمة ، أو نأمة ، أو نظرة ، أو حركة ، وقياسها بأدقّ المقاييس .

إنّ مجموعة وظيفية دأبها اليومى مراقبة الآخرين ، وحساب كلّ ما يفعلونه من الطبيعى أن يحاسب بعض أفرادها بعضاً بشكل خفىّ أو معلن على أمور كثيرة . وتختص الموظفات غالباً بشؤون المظهر والملابس والسلوك اليومى ، ليس رغبة فى كسب الودّ ، والحرص على الانصهار فى الروح القطيعية للمجموعة فقط ، وإنّما أيضاً اتّقاء لشرّ الثرثرة اليوميّة والاغتياب ، ونصب الشراك ، وحبك الدسائس التى تحول دون الرقىّ الوظيفى أحياناً ، وأحياناً تؤدّى إلى الفصل من العمل أو سواه من العقوبات الأخرى بالإضافة إلى الغيرة العمياء التى تسيطر على مثل هذه الأجواء ، حيث تنتاب المجبرة على ارتداء الحجاب غيرة حقيقية ممّن هى ليست مجبرة ، فتعمد إلى النيل منها بأشكال مختلفة ، ويحدث أحياناً أنّه عندما تتحجّب واحدة ، يقع فى ذهن الأخريات أنها حققت مكسباً ،

---

(١) النشاط الجنسى وصراع الطبقات ، رايموت رايش Raimot Reiches ت – محمد عيتانى – دارالآداب . بيروت – ط (٢) ١٩٧٧ – ص ٣٠ ، ٣١

يتلخّص حدّه الأدنى فى تحصيل الرضى الأسرى والاجتماعى عموماً ، وفى اتّقاء «القيل والقال» خصوصاً . ولذلك .. عندما تنعم إحداهنّ بهذا المكسب فمن الطبيعى أن تعمل الأخريات على اغتنامه . وفى أجواء البطالة والفراغ .. تكثر المزايدات بالاتجاه الذى يساق فيه القطيع .. حيث لا يكفى «ذات» أن تتحجّب وإنّما تخضع أيضاً لمنطق المزايدة ، فاللواتى سبقنها إلى التحجّب لا يقبلن أن تساويهنّ بسهولة لمجرّد أنها ارتدت الحجاب ، فلا يؤدّى ارتداء الحجاب إلى قبولها ورفع المقاطعة عنها بسهولة ، وإنما يشعرنها بأنّ المطلوب منها أكثر من ذلك ، كالتعامل مع متاجر بذاتها [1] ، ورياض أطفال تدّعى أنها ذات طابع إسلامى [2] ، بالإضافة إلى إثقالها بعدد هائل من الواجبات ذات اللبوس الدينى وغير الدينى . وكلّ ذلك لا يرضى المحجّبات ، ليس فقط لأنّ إرضاء الآخرين غاية لا تدرك ، حسبما يقول المثل المعروف ، بلّ لأن «الماكينات المحجّبات» مصمّمات داخل وضعيّة التحجيب لكى لا ينال رضاهن أحد بالأساس . وخصوصاً فى بلدان مزدحمة بجيوش جرّارة من الموظّفين العاطلين عن العمل ، رغم ما يقضونه من ساعات خلال وقت العمل ورغم الرواتب التى يستلمونها شهريّاً ، بينما لو انشغلوا بأعمالهم الفعلية التى يفترض أن ينشغلوا بها ، لما شكّل التحجّب أو شكل انعدامه أيّة مشكلة ، فقد نسيت «ذات» وجود من يقاطعها أصلاً من زملاء العمل عندما انشغلت مع «همّت» بمتابعة الشكوى الخاصّة بالأغذية الفاسدة [3] .

(و) عبء الحرية

رغم جميع الذى قيل ، ويقال ، بشأن عشق الإنسان للحريّة بشكل فطرى ، فإنّ أعداداً هائلة من البشر لا تتقن التعامل معها ، ليس فقط بسبب ماهيتها المجرّدة ، واستعصائها على التحديد المفهومى ، فلسفيّاً واجتماعيّاً وسياسيّاً .. وما إلى ذلك .. وإنما لأنّ التعامل معها .. حتى فى أكثر أشكالها انتشاراً وقابليّة للفهم والتحقّق ، أى (الاختيار) مشروط بكميّة كافية من الوعى على المستويين الجمعى والفردى ، فلكى يتمكّن الإنسان من فعل الاختيار بأشكاله كافّة ، لابدّ أن يعى ما يختار ، حتى لو كان موضوع الاختيار حاجات منزلية أو طعاماً أو ثياباً ، فكيف تكون المسألة مع القضايا ذات الطابع السياسى أو الفلسفى أو الاجتماعى أو المعتقدى ؟ .

---

(١) ذات – ص ١٧٨

(٢) نفسه – ص ٢٠٠٣

(٣) نفسه – ص ٢٢٨ وما بعدها .

لا يستطيع شغلٌ متواضع على رواية أن يحيط بمسألة على هذه الدرجة من التشعّب والإشكاليّة ، ولكنّنا فيما يخصّ الرواية نستطيع أن نتلمّس في منطقتنا العربية تهرّباً أو «انصرافاً» جمعيّا متعاظماً من التعامل مع الحريّة بوصفها اختياراً ومسؤوليّة ، وهذا جانب رئيس ممّا اهتمّت به الرواية التي لم تخصّص مقاطع طويلة لتبيّن أنّ الأغلبيّة غير الواعية ، أو غير المثقّفة من المصريين تميل إلى الانجراف داخل التيار الأقوى بين التيارات التي تضجّ بها الحياة . ولكنها أوضحت ، ضمن عدد من المحطّات التاريخية البارزة في التاريخ المعاصر لمصر ، أنّ الغالبية غير الواعية ، وبتحديد أدقّ ، غير المنخرطة في تنظيمات سياسيّة معيّنة تميل إلى انتهاج خطى الذين يتطوّعون للتحدّث باسمها وادّعاء تمثيلها وقيادتها والتفكير عنها . ومن هذا المنطلق هتفت هذه الأغلبية – في الرواية – لعبد الناصر ، وأقنعت نفسها بعدئذ بصواب ما فعله السادات بشأن العلاقة مع أمريكا وإسرائيل . وفي الإطار نفسه تبدو أنها الآن تطاطئ الرأس لما يسمّونه «الإرهاب الأصولي» .

والطأطأة الجمعيّة لم تكن وقفاً على مصر والمنطقة العربية ، بل شهدت مناطق أخرى من العالم انجرافات جمعيّة مسعورة مع التيارات الأقوى . والجماعات التي تعذّر عليها الوقوف في وجه التيّار ، اضطرّت إلى القيام بعدد من الأفعال المتّسمة عموماً بالسلبية والخضوع ، كالتهرّب من المقاومة ، وإظهار الممالأة ، والتريّث بانتظار الظرف المناسب للمواجهة ، .. وما إلى ذلك .. وهذا ما حدث في ألمانيا النازية ، وفي إيطالية الفاشيّة ، على سبيل المثال [(١)] .

والانصراف عن الاختيار جمعيّا كان أو فرديّا ، يرتد إلى جملة أسباب وعوامل معقّدة ، بعضها يرتدّ إلى المناخ العامّ المركّب من تاريخ المنطقة وجغرافيتها ، وبعضها يرتد إلى طبيعة التكوين الشخصي للفرد ، حيث نجد الرواية ممتلئة بالذين يعجزون عن اتخاذ قراراتهم بأنفسهم ، حتى لو كان القرار متعلّقا بأدقّ شؤونهم الشخصيّة فيسلّمون أمورهم لمن يدّعي القدرة على تقدير العون بمعانيه الأشمل ، وليس بمعناه المقتصر على النصح والإرشاد ، والذين يدّعون امتلاك المرجعية المطلقة ، والقول الفصل في كلّ شيء ، بما في ذلك الأمور الإلهية كثيرون أيضاً ، حتى لو تيقّن هؤلاء من أن الأمور الإلهية تقع في لبّ الغيب . وعلمها بالتالي وقف على الله فإنهم لا يقلعون عن ادّعاءاتهم بامتلاك المرجعية التي يفترض أن تكون شأناً خاصّا بالله انطلاقاً من بدهيّات التفكير الديني ، ولذلك نجد العاجزين عن اتّخاذ القرار وتحمّل مسؤوليته المنظورة المباشرة في الحياة ،

---

(١) فيلليني والسياسة – بيتر بواندلا P. Poindila . ت – محسن ويفي – الثقافة العالمية – مجلّة تصدر كلّ شهرين – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – العدد ٦٤ – آيار ١٩٤٤ – ص ٣٣

وتلك التى يمكن أن تكون بعد مفارقة الحياة ، يلجؤون إلى مدّعى امتلاك المرجعية والقول الفصل ، لاستشارتهم أحياناً وإطاعتهم فيما يذهبون إليه غالباً ، وخاصّة إذا كان المدّعى ذا صفة دينية أو حكومية أو معرفية خاصّة ، مما يجعل «اللاجئين» يعفون أنفسهم «دينيًا ودنيويًا» من تحمّل المسؤولية و «أوجاع الدماغ والضمير» ويلقون التبعيات كلها على الآخرين الذين قرروا عنهم ، أو على المجتمع ، أو الدولة .

وعلى هذا الأساس لجأ نجم كرة السلّة المصرى «مدحت وردة» إلى من يقرر عنه نوعيّة لباسه الرياضى : **«حلقت شعرى لوجه الله تعالى وبدأت الالتزام فأطلقت اللحية وسألت علماء كثيرين وقرأت وتأكدت أنّ عورة الرجل من السرّة حتى الركبة فقررت إطالة الشورت لينسدل حتى ركبتى لأمارس الرياضة دون معصية الله فى شىء»** (1) .

وعلى هذا الأساس أيضًا تأتى الفتيات الساذجات لاستشارة «الدكتور فتحى» صاحب أحد المتاجر الذى يبثّ الأدعية والتلاوات القرآنية والابتهالات والدعوة إلى التمسّك بالهدى من مكبّر الصوت ليلاً ونهاراً ، فى كلّ شىء ، تقريباً (2) ، وعليه أيضًا لجأ «الشنقيطى» بعد نقله من مكان عمله الوظيفى إلى مكان آخر أقلّ شأناً بوصف النقل عقوبة مسلكية ، إلى الشيخ «سلامة» زميله فى الوظيفة ، الذى **«لم يكن داعية هيّناً ، إذ لاحق الشنقيطى بمهام وتبعات متزايدة : صلوات إضافية وقراءات معمّقة ، ولقاءات ليلية ، وواجبات منزلية»** (3) ، وإلى الشيخ سلامة نفسه لجأ «الشنقيطى» لاستشارته فى علاقته مع زوجته «سميحة» التى حاولت النأى بسجدها عن الرغبات الشاذّة المسعورة لزوجها المولع بالتفرّج على الأفلام الجنسيّة بالفيديو ، فقد أراد الشنقيطى جسد زوجته حقلاً لتجاربه الجنسية ، وخاصّة أن أوضاعها الصحيّة لم تكن دائماً تسعفها بالاستجابة غير المشروطة لرغبات زوجها العنيفة الشاذّة ، وعندما استشار الزوج زميله الشيخ بشأن أدقّ خصوصيّات العلاقة الزوجية ، أكّد له الشيخ الفاضل أنّ استجابة الزوجة غير المشروطة جزء من واجبها المقدّس تجاه زوجها . وكانت النتيجة ضرباً ليلياً مبرحاً ينتهى بصرخات الاستغاثة العنيفة التى تطلقها «سميحة» ولا تنتهى إلاّ بتدخل الجيران (4) . وعندما أدركت الزوجة أن الشيخ يحتمل أن يكون وراء عنف

---

(1) ذات – ص ٢٩٧

(2) نفسه – ص ١٧٩ وما بعدها .

(3) نفسه – ص ٢٨٠

(4) نفسه – ص ٢٨٣ وما بعدها .

زوجها الطارئ ذهبت إليه فأكّد لها أن «طاعة الزوج واجبة في كافّة الأوضاع : جالسة ، واقفة ، على ظهرها أو على بطنها ...» [1]

ولجأت «ذات» إلى زميلاتها المحجّبات ليقررّن عنها اسم المدرسة الخاصّة التي ستضع فيها «ابنها المعجزة» ليس فقط بقصد كسب رضاهن ورفع المقاطعة ، وإنّما أيضاً لأنها كانت تستشعر حاجة عريضة مبهمة لمن يقرر عنها ما الذي تفعله ، لقد قرّر الآخرون أن ترتدي الحجاب فارتدته دونما مشاكل كبيرة بينها وبين نفسها ، فإذا كانت حريّة ارتداء الثياب التي ترغب في ارتدائها تسبب لها مشاكل و«أوجاع رأس» فمن الأفضل الاستغناء عن هذه الحريّة . وفي هذا الاتّجاه تفكّر ملايين المصريات دون امتلاك وعي كاف بأنّ التخلّي عن حرية اختيار الملابس هو جزء من التخلّي عن حريّات أخرى لا حصر لها تصل في آخر الأمر إلى التخلّي عن الوجود الفردي والاجتماعي نفسه . وما يفاقم شعور الاستلاب والاتكاء على الآخرين «ذوي الخبرة في الشؤون الدينية والدنيوية» ما تخصصه الدولة للشيخ متولي الشعراوي من منابر لا حصر لها – التلفزيون خصوصاً – حيث صار الشيخ الشعراوي نوعاً من الظاهرة ، فلا يتورّع هذا عن قول ما يشاء دونما ضوابط ، وعن تقديم الشورى لمحتاجيها وغير محتاجيها ابتداء من شركات توظيف الأموال الكبرى ، وانتهاء بالقضايا الوطنية والاجتماعية التي يمتلك لها حلولاً سحرية جاهزة : فهو يؤكّد أن «الذين ينامون على صوت موسيقى بيتهوفن لا يعرفون الله» [2] ، ويصرح لجريدة السياسة الكويتية أن تردّده إلى شركة «الهدى» لتوظيف الأموال كان فقط «لتقديم المشورة» [3] .

لا نستطيع المضيّ بعيداً وراء مشكلة الحريّة بوصفها عبئاً ومسؤولية ، لكيلا نخرج بعيداً عن نطاق الرواية ، ولكن الإشارة ضرورية إلى أنّ ما تمّ ذكره لا يعني أن المواطن في مصر وسواها من البلدان العربية المجاورة هو مواطن حرّ ويمتلك جميع المقومات الضرورية لجعله يقرّر شؤونه الحياتية ومصيره بحريّة ، وأن لجوءه إلى سواه ضمن النطق التي سبقت الإشارة إليها ، لا يعني أنّه ميال للعبوديّة بشكل فطري ، ولا يعني أنه مدان بسبب عجزه عن تقرير شؤونه ومصيره . بل العكس هو الصحيح بصورة مؤسفة . فبدهي أنّ المرء لا يولد حرّاً بصورة مطلقة كما هو مفترض . وإنما يولد مغلّفا بعدد من الضغوط والقيود الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة والدينية وما إلى ذلك . إن مهنة الأب وسويّته الاجتماعيّة الاقتصاديّة على سبيل المثال تحدّد عدداً من آفاق المولود المستقبلية ، فضلاً عن الانتماءات القسرية التي تحدد هويّة المولود لحظة ولادته ، كالدين والمذهب والوطن

---

(١) ذات – ص ٢٨٥

(٢) نفسه – ص ١٠٦

(٣) نفسه – ص ٢٧٤

والجنسية ، فالمولود فى عائلة أوربيّة أو أمريكية غنيّة ، يمتلك مساحة للحريّة والاختيار ، أفضل من ذلك الذى يولد فى نفس اللحظة لأسرة معدمة فى أقصى صعيد مصر .

ربّما كانت هذه المسألة على درجة من البداهة تغنى عن الاستفاضة فى الشرح والتحليل والإكثار من ضرب الأمثلة ، بالإضافة إلى أنّ الانسياق وراء تجليّاتها وتوضّعاتها ، وارتساماتها فى العيش اليومى ، والحياة ، يستجرّ طوفاناً من اليأس يصعب الهرب منه .

إن ما سبق ذكره بشأن رواية «ذات» لا يعنى استيفاء مجمل القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسيّة التى يمكن أن ترشح بها عوالم الرواية التى بدا فيها تعاظم سجن النساء وراء الحجاب ، شكلاً من أشكال طمر رأس النعامة فى الرمل هرباً من مواجهة هذا العصر المزدحم بأرقى ما توصّل إليه القرن العشرون فى كافّة المجالات ، وتشكّل قدر كبير من الإغراء السردى فى الرواية من خلال هذه المفارقة الصارخة بين السبق الهائل الذى ينجزه الآخرون فى «الغرب» ويراكمونه فى كلّ لحظة لمصلحة الحضارة والتقدّم ومصلحتهم الخاصة فى السيطرة واستغلال الآخرين ، وهذا النكوص الجمعى الفظيع باتجاه الانعزال والتقوقع ، سواء كان ذلك تحت راية الدين أو تحت رايات نكوصيّة أخرى . وتشكّل قدر آخر من خلال الولع الذى يمكن عدّه ولعاً فطريّا بالفضائح الكبرى .

ورغم كثرة الفضائح وبراعة المسؤولين المفضوحين فى تحويلها إلى ثروة وسلطة وامتيازات لا تحصى ، وإلى معطى طبيعى تتعامل معه الأغلبيّة باعتياد وحياديّة ، وإلى «عليقة أو علكة» يجترّها من يأنف التدجين ، فإن التشهير بدا فى الرواية سلاحاً ممكناً ، وربّما وحيداً ، فى منطقة عزلوا عنها جميع أسلحتها الفعّالة ، وهذا ما أدّى إلى إصابة الأغلبية بنوع من الخصاء الجمعى المنحدر من هزائم تتتالى منذ أكثر من ألف عام ، وفاقم الشعور بهذا النوع من الخصاء عدد من العوامل الإضافية ، التى يقع فى طليعتها القمع والشعور العارم بالانسحاق والدونيّة أمام المترفين والمسؤولين وذوى الامتيازات ، وانتشار البطالة ، الصريحة والمقنّعة ، والعمل المنظم على تذويب الجميع فى الحالة البهيمية للقطيع والشعور المتعاظم بالوهن ، جنسيّا وجسديّا ونفسيّا ، واتّسام العلاقة مع الآخر بالتوتّر والشكّ وافتقاد الثقة ، فلا يبقى أمام هذه الكميّة الهائلة من الخيبة والإحباط سوى الهروب إلى الغيب ، والتقوقع ، والانكفاء المتجسّد داخليّا ، فى جملة الشروخ والمشاكل النفسية المستعصية التى يعانيها المنكفئ ، وخارجيّا ، فى ضعف الصلات الاجتماعيّة وانحسارها ، والاعتصام داخل جدران المنازل ، وتجسيد ذلك كله فى تحجيب النساء ، الذى مكّن الرواية من تناول قضية مثيرة سرديّا ، ومكّنها مع سواها من الموضوعات الأخرى من موازاة التلفزيون ، أو بالأحرى من التفوّق عليه فى تحقيق الجاذبية الجمالية العالية ، وفى القدرة على استيفاء الموضوعات التى تتناولها من جوانبها كافة .

الفصل الثالث

سرد السيرة الذاتية

قلّما نجد بين الناس من لا يزعم بطريقة ما ، أنّ قصّة حياته الشخصية تملك قابليّة التحوّل إلى رواية عظيمـة ، بمجرّد أن تجد من يكتبها [1] . والأمر لا يرتدّ إلى غطرسة مفترضة لدى هذا الشخص أو ذاك ، وإنما يمكن تلمّس عاملين رئيسين يكمنان وراء شيوع هذا الزعم لدى قطاعات إنسانية كثيرة :

الأوّل : وجود عدد غير قليل من الروايات التى تتناول حيوات أشخاص «عاديين جداً» لا تتلوّن حيواتهم بعناصر الإثارة والغرابة والمفارقات المعهودة فى روايات أخرى ، وهذا ما يدفع الطامحين إلى تدوين تجاربهم الحياتية فى روايات مقروءة ، إلى الإيمان بإمكانية تحقيق ذلك ، أو بضرورة تحقيقه أغلب الأحيان .

والثانى : أن الناس ميالون بطبعهم إلى الالتصاق الفطرى بذواتهم . وأنهم ميالون عموماً إلى عدّ ما يحدث معهم ، لا يحدث ، أو يندر أن يحدث إلاّ معهم ، مهما كان طابع الحدث ، وأيّة كانت زاوية الاتجاه وعمق المسار ، وهم بالتالى يحمّلون تجاربهم الشخصيّة ، وظروفهم العامّة أكثر مما تحتمل .

ولكن ما يحول دون تحوّل هذا العدد اللانهائى من القصص الحياتية إلى روايات أنّ أصحاب هذه الحيوات التي يمكن أن تكون قصصاً ، لا يعرفون كتابة الرواية ، أو أغلبهم لا يستطيع الكتابة ، وربّما لا يحبّذها لأكثر من سبب ، ولذلك تنطوى هذه القصص بانطواء حيوات أصحابها ، إلاّ إذا وجدت من يحوّلها إلى قصص فنيّة . والأمر يتجاوز حالة الافتراض والتغليب ، إذ ترتدّ أصول الرواية ، والنوى الأولى لفعل القصّ ، بحسب رأى «مارت روبير» **Marthe Robert** إلى تلك الأوهام والأخيلة التى ينسجها كلّ شخص حول نفسه في سنى الطفولة الأولى ، وخصوصاً ما تعلّق منها بانحداره من آباء أكثر نبلاً وعراقة من أبويه الفعليين فيفترض الطفل فى كثير من الأحيان انحداره من أصل ملكى ضائع على سبيل المثال ، ومعركته القادمة فى الحياة تتلخّص فى إيجاد هذا الأصل . وعلى هذا الأساس يتحوّل فعل القصّ – من وجهة نظر الكاتبة – إلى نوع من أنواع السلوك الغريزى لدى الإنسان ، ويكون بالتالى أصل الرواية مجرّد رواية للأصول [2] .

---

(١) جماليات الرواية العليا – إيرفنغ. هـ. بوخن Irfing. H. Bokhen ت – محي الدين صبحي – نظرية الرواية هالبرين وآخرين John Halperin – ص ١٥٣

(٢) رواية الأصول وأصول الرواية – مارت روبير Marthe Robert – ت – وجيه الأسعد – اتّحاد الكتاب العرب – دمشق . ط (١) ١٩٨٧

وبالنسبة للّذين يعرفون الكتابة – الفنيّة خصوصاً – نجدهم لا يطيلون انتظار الكتّاب الآخرين ليكتبوا سيرتهم الشخصيّة ، أو يعتمدوهم أبطالاً روائيين ، فيبادرون إلى كتابة سيرتهم الذاتية بأنفسهم ، والمسألة لا يمكن تعميمها على جميع الكتّاب ، إذ يبدو كثيرون منصرفين عن تدوين السير الذاتية لعدد كبير من الأسباب ، قد يصعب التكهّن بمعظمها ، فهناك كتّاب يرون الوقت مبكّراً لكتابة «أسفار حياتهم» وآخرون يرون في ذلك نوعًا من الغضاضة الناجمة عن التنافر الاجتماعي الموروث بين فضائل التواضع ومثالب الغرور ، فالشائع أنَ الإنسان كلّما ازداد معرفة ازداد تواضعًا . وتدوين السيرة الذاتية يعني في جملة ما يعنيه نقضًا لهذا التواضع ، وطرحاً لشكل صريح من أشكال الغرور والامتلاء بالذات بغضّ النظر عن طبيعة السيرورة العامّة للسيرة .

فهناك سير ذاتية يحرص كتّابها على إظهار الجوانب السيّئة والسلبيّة من سيرتهم الحياتية ، ومدى ما عانوه من آلام وإحباطات وفشل ، وكذلك مدى ما عانته شخصياتهم الفردية من مساوئ ونواقص خلقية ونفسية وشكلية ، وما إلى ذلك ممّا يبدو مناقضاً لصورة شبه مطلقة لفكرة الغرور . والأمثلة كثيرة «حياتي لمكسيم غوركي . وبقايا صور والمستنقع لحنا مينه» والحالة الغرورية «التنفجيّة» القائمة في هذا الاتّجاه تبدو ضامرة في السياق النصّي دون شكّ . ولكن ، في حال تجاوز النصوص إلى مناخاتها ، وإلى ما تنشره في فضاءاتها المختلفة فإن الموقف الاستعلائي المنبثق عن حالة تجاوز فيها صاحبها الحدود المألوفة «أو الطبيعية» للغرور تتحصّل عبر عدد من المظاهر التي يمكن ذكر أبرزها في ثلاث نقاط تنطوي تحت عنوان واحد يتلخّص في الإحساس بالتفوّق وفرط الأهميّة دون وجود أسباب موضوعية لنشوء هذا الإحساس بالضرورة .

أولاً – السيرة الذاتية والشعور بالتفوق والاستعلاء

(أ) من لا يشعر بأهميّة سيرته الشخصيّة بوصفه إنساناً أوّلاً ، وبوصفه كاتباً لامعاً مرموقًا ثانيًا ، لا يسعى إلى إثقال الآخرين بهمومه وشؤونه الخاصّة والنتف التي جمّعها من تاريخه الشخصي . فمجرّد سعيه البدني إلى كتابة السيرة ، واستتباعها بعملية نشرها وإيصالها إلى القرّاء يعني أنّه ينصح القرّاء بالاطّلاع التفصيلي على «ملحمة حياته» بكلّ ما فيها ، من أجل إكبار ما عاناه في رحلته الصعبة التي تشبه رحلة الأنبياء والقدّيسين من جانب ، ومن أجل استخلاص الدروس والعبر والمواعظ من جانب آخر .

(ب) الكاتب الذى دوّن سيرته «التعيسة» يريد أن يقول للآخرين فى نهاية المطاف : رغم أننى عانيت من «كذا وكذا» .. إلاّ أننى استطعت قهر كلّ تلك الظروف وأصبحت إنساناً مرموقاً جداً ، بدليل أنكم الآن تقرؤوننى وتتعجّبون من كلّ صغيرة وكبيرة مرّت فى حياتى ، ولذلك يجب أن تنحنوا إعجاباً بى واحتراماً لى ، وعليكم ، بالإضافة إلى ذلك ، أن تتخيّلوا الشأن الذى كنت سأبلغه لو كانت ظروفى مؤاتية ، فأنا رغم ظروفى الصعبة غير المؤاتية ، بلغت ما بلغت ، ومن المحتّم أننى كنت سأبلغ أضعاف ما أنا عليه الآن لو كانت الرياح مؤاتية .

(ج) حالة الصلب والغرور المعكوس : تحتاج هذه الفكرة قدراً كبيراً من الدقّة فى التناول ، وربّما قدراً آخر من الإسهاب فى العرض ، بسبب تداخلها مع الصلب المسيحى الذى يشكّل ما يشبه العمود الفقرى للديانة المسيحية بكلّ مذاهبها ، وممّا لا شكّ فيه أن المسيحية محوّرت حولها معظم الأفكار والتجليّات الثقافية والفنيّة المتعلّقة بحالة الصلب ؛ وإذا تمّ تجاوز البعد الغيبى المتماهى أنطولوجياً مع فكرة الدين – أىّ دين – فمن الممكن فى الإطار الثقافى عدّ المسيحية تجسداً وتتويجاً لجملة الأفكار التى تم تداولها على نطاق واسع فى العالم القديم بخصوص الفداء والتضحية بالفرد من أجل خلاص المجموع ، وضرورة أن تفضى المعاناة الشديدة إلى النعيم والخلاص والقداسة وما إلى ذلك . ورغم استئثار المسيحية تاريخياً بمعظم ما يدور فى ثقافة الإنسان عموماً ، ومنطقة الشرق العربى التى تتناولها خصوصاً ، من الأفكار الخاصّة بالصلب والتضحية والفداء ، فإنّ كثيراً من مظاهر العناء البشرى له طبيعة ترفض الانضواء تحت الغطاء المسيحى ولا تشكّل المسيحية أيضاً غطاء مناسباً له ، كالثورتين الكبيرتين فى فرنسة وروسية القيصرية اللتين انبثقتا من بلوغ المعاناة البشرية الجمعية درجة التفجّر فى موقعين جغرافيين مختلفين ، وفى فترتين زمانيتين متباعدتين نسبياً ، ورغم سيطرة المسيحية فى الموقعين والزمانين ، فإن الثورتين انضوتا تحت غطاء نظرى ثقافى ، خرج عن المسيحية فى الثورة الفرنسية ، وحاول أن يشكّل هدماً كاملاً لها فى الثورة الاشتراكية الروسية .

والبحث غير معنى بأشكال المعاناة الجمعية التى أشرنا إلى أمثلة منها ، وإنما يتعلّق بالعذابات والعناءات الفرديّة التى استطاع أصحابها أن يجدوا لها معادلاً أو تجسيداً فنياً عموماً ، وروائياً خصوصاً ، مع الإشارة إلى أن تناول هذه الفكرة فى إطار الفنّ لا يعنى انتماءها إلى خانة الاستثناء والشذوذ ، وإنما يعنى بلوغ الحالة درجة من الانتشار والشمول تدفع الفنانين إلى تناولها ، إمّا فى

مسرد ذاتي وإمّا من خلال ما يسمّى «استيلاء على تجارب الآخرين» فنجد الشخص المعانى أو المعذب ، سواء كان فنّاناً أم غير فنّان ، يسعى بعدد من الطرق إلى أن يجعل المجموعة التي يتعامل معها ، أو ينتمي إليها «أسرة ، مؤسسة مهنية ، حزب ، وطن ..» تدفع له معارضاً ، أو ثمناً – باهظاً أحياناً – مقابل ما لاقاه من عناد . فبكاء الطفل على سبيل المثال عندما يفيض عن حدوده المعتادة لا يغيب عنه قصديّة إزعاج الآخرين الكبار الذين يمكن أن يكونوا قد أزعجوه . وفى حالة الراشدين هناك تجسيدات مختلفة للانكفاءات السالبة التي يقصد منها المعانى المنطوى ، الانتقام من الآخرين ، وجعلهم يدفعون جزءاً مما يعانيه ، كفعل «الحرد» والامتناع عن الطعام والكلام ، وإبداء الكثير من الألم بقصد استدرار التعاطف والشفقة والتعجّب من شدة المكابدة ... إلخ .

ومع المضىّ قدماً فى التحصيل الثقافى – المعرفى ، وصعوداً فى استفحال المعاناة الفردية ، وخاصّة إذا تمّ ارتباط ذلك بمقدار ممّا تعانيه الجماعة ، يصبح المناخ مناسباً لتحوّل تجربة العناء إلى عمل فنّى ، إذا كان صاحبها يمتلك الخبرة الخاصّة بالإنتاج الفنى ، تحت مضمون عقد مضمر ، يفرضه على الجماعة بصورة غير مباشرة معظم الأحيان ، ويتلخّص فى أنّه كلّما ازدادت المعاناة عمقاً وامتداداً ازداد المعانى قداسة ، وعلى الجماعة بالتالى أن تعامله بوصفه قديساً أو قائداً ملهماً كما فى حالة الذين ماتوا فى سبيل عقائدهم عبر التاريخ ، والمناضلين السياسيين والعقائديين فى السجون وساحات الإعدام .

والجماعة بالمقابل تورّط بعض طليعيّيها فى أتون المعاناة الشديدة ، وتشترط عليهم الفناء والتلاشى عذاباً مقابل تقديسهم وعبادتهم ، على طريقة المثل الشائع فى بعض مناطق سورية «متْ لأسميك حبيبى» وإن لم يفعل الطليعيون ما يدور فى ذهن الجماعة بهذا الخصوص ، أو تراجعوا قبل الحدود المقبولة جمعيًّا للعناء ، حوّلتهم الجماعة إلى مارقين وخونة وشياطين وما إلى ذلك . وعبر هذا المنظور تحوّل سقراط إلى ما يشبه النبىّ ، والمسيح إلى إله ، والإمام على وابنه الحسين إلى تجسيدات ورموز لا حصر لها ، وآخرون فى التاريخ الدينى لا حصر لهم إلى قدّيسين وأولياء ، وكثير من المناضلين السياسيين الذين أعدموا أو قضوا نحبهم وجلّ حياتهم فى السجون إلى أبطال وأساطير .

وإذا أردنا الدخول إلى بواطن الفنانين والكتّاب الذين دونوا سيرهم الذاتية والرسامين الذين رسموا عدداً من صورهم الشخصية «البورترية» وخصوصاً أولئك الذين حرصوا على المبالغة فى نقل أشكال العناء الفردى ، نجد لدى لدى هؤلاء محاولة دؤوبة «خفية أحياناً» للدخول إلى وجدان الجماعة التى يخاطبونها ، مثلما يدخل الأنبياء والقدّيسون ، فقد عدوا معاناتهم ثمناً باهظاً جداً دفعوه ،

وعلى الجماعة التى يتوجهون إلى مخاطبتها أن تكافئهم ، أو تعوّض لهم شيئاً مقابل حياتهم التعيسة . وأمثال هؤلاء لا يقبلون تعويضاً مادياً ، معظم الأحيان ، والجماعات تتصرف تلقائيًا عن عرض تعويضات مادية ، ويأخذ المقابل الذى تقدمه الجماعة ، ويطلبه المعانون شكلاً عريضًا من أشكال التبجيل والإكبار والإجلال الذى يمتلك قابلية التحول ضمن عدد متراكب من الشروط المعقدة إلى تقديس وعبادة .

هناك فرق جوهرى بين المعاناة الحادّة الناجمة عن التلاشى ، أو ذوبان الذات فى موضوعات ، كما فى حالة سقراط والمسيح والحسين بن على والحلاّج على سبيل المثال ، بوصف معاناتهم متجذرة فى التاريخ الثقافى والمعتقدى للإنسانية ، وبين معاناة بعض الفنانين الذين سعوا إلى تحميل معاناتهم أكثر مما تحتمله موضوعياً . وهؤلاء طالبوا الآخرين بإجلالهم لمجرد أنهم عانوا ، وخصوصاً أنهم يجدون تجرّع التجربة العذابية أمراً لا يستطيعه سواهم ، فيتحول الأمر فى نهاية المطاف ، بالتضافر مع عوامل أخرى إلى حال من الغرور ، كالجاه والسلطة والمال والوسامة وما شابه ذلك .

والمسألة بتقديرى لها جذرها الضارب فى تراثنا الثقافى العربى . فالشعر الجاهلى مثلاً ، ملىء بوصف مشاق الرحلات التى كان شعراء ذلك العصر يقومون بها داخل أرجاء الجزيرة العربية ، وقد أسهبوا كثيراً فى وصف شدة المعاناة وكميات العذاب التى كانوا يتجرعونها خلال سيرهم إلى غاياتهم المتعددة . والتفسير الشائع لذكر مشاقّ الرحلة أنّ الشاعر كان يريد أن يقول لممدوحه : «لقد تحملت كثيراً من العناء فى سبيل الوصول إليك ، وعليك بالمقابل أن تكرمنى وتجزل لى العطاء ..» ولكن هناك قصديّة أخرى لذكر المشاقّ ، وقد ذكرها بعضهم صراحة ، وهى أن الشاعر الذى يصف مشاقّ رحلته ، يرمى أيضاً إلى إشعار الآخرين بعجزهم عن القيام بما يقوم به ، وبعجزهم عن تحمّل ما تحمّله ، ولذلك من حقّه أن يفخر عليهم بما يستطيعه وحده دون سواه ، كما نجد فى معلّقة لبيد الذى يبلغ به غروره بقدرته على تحمّل مشاقّ السفر مبلغًا كبيراً يجعله يلوم حبيبته نوّار ويقرّعها لأنها هجرته وضيّعت بالتالى ذلك الفتى الهمام الذى يستطيع ما يعجز عنه الآخرون :

أو لَمْ تكنْ تدرى نوّار بأننى ... وصّال عقد حبائل جذّامها ؟
ترّاك أمكنة إذا لم أرضَها ... أو يرتبط بعض النفوس حمامها .

وربّما كان القول المشهور المنسوب إلى دعبل الخزاعى : «مازلت أحمل خشبتى منذ أربعين عاماً ، ولا أجد من يصلبنى عليها» مفتاحاً مناسباً للمزيد من التجوال فى أرجاء الفكرة التى نحن بصددها .

فمثل هذا القول الذاهب إلى الإمعان فى تحدّى العصر الذى عاش فيه الشاعر لا يغيب عن القصديّة المباشرة لإطلاقه الفخر الناجم عن تلبس حالة فذّة من بلوغ المعاناة ذروتها الخاصة . مع ضرورة التفريق بين ما دعوته «الغرور المعكوس» وما يدعوه التحليل النفسى «المازوخية» أو التلذذ بتعذيب الذات ، رغم التقارب النسبى الذى يبدو بين الحالتين : «فالمازوخى» وفق المنظور الفرويدى يجد لذة فى تعذيب نفسه ، أو فى تعذيب الآخرين له أحياناً ، دون أن يلجأ إلى استعراض عذاباته بوصفها سبيلاً للتفاخر . بينما الذى يطرح عناءه وقضاياه الذاتية الخاصّة المسرفة فى خصوصيتها عاداً ذلك مآثر تستدعى الفخر ، هو المعنىّ بما أحاول توضيح سماته العامة ، فهناك كثيرون يجعلون إصابتهم بالمرض سبيلاً إلى التفاخر ، وخصوصاً إذا كان المرض من النوع النادر ، فنجد واحدهم فى حالة المعافاة ، يستعرض مرضه وهو خاضع لما يشبه النشوة الاستعراضية ، وكأنّ الإصابة بما أصيب به أمر ممتاز لا يتأتى لسواه .

فى رواية السيرة الذاتية يمتلك الكاتب عدداً كبيراً من الأدوات التى ينسجم استعمالها مع مرونة الجنس الذى تنضوى تحته السيرة الذاتية ، سواء كان رواية أم غير ذلك . ففى السيرة الذاتية يمكن قول كلّ شىء وبأية طريقة شاءها الكاتب وهذه المرونة المقرونة بقدر كبير من الحرية تتيح له نوعاً من المكر الفنى يخفى خلفه حالة الغرور التى يصعب على المؤلف نفسه وعيها بكامل أبعادها أغلب الأحيان ، فوعى المتلقى «العادى» يتجه غالباً إلى جعل الإسراف فى ذكر المآسى الشخصية للكاتب ، والإسراف فى استعراض الحالة الاجتماعية الوضيعة التى تشكل إطاره يتناقض ظاهرياً مع حال الغطرسة المضمرة والقائمة بقوّة وراء كتابة السيرة الذاتية . بينما تتسق حالة الغرور مع ما يفترض أن يدور فى ذهن القرّاء من إعجاب خاصّ بذلك الذى تحمّل كل تلك المآسى والمصائب وانتصر عليها وصار آخر المطاف مشهوراً ولامعاً . وهذا ما نجده لدى حنّا مينه فى «بقايا صور» ومع محمد شكرى فى «الخبز الحافى» إذ تمحورت الروايتان حول حشد لا حدّ له من الذكريات المريرة والإطناب فى شرح سوء الأوضاع الاجتماعية والمعيشية ، وتنتهى الروايتان دونما آفاق مقروءة للخلاص ، ولكن أىّ قارئ يستطيع أن يستنتج أجواد المعجزة التى أراد الكاتبان إقناع الآخرين بوجودها ، والتى تتلخّص بمجرد قدرة الرجلين اللذين صارا كاتبين ، على أن يتواصلا مع القرّاء على نطاق واسع .

ممّا يروى عن الشاعر جرير أن أحداً سأله عن أشعر العرب ، فاقتاد الشاعر سائله قبل أن يجيبه إلى زريبة قريبة ، ونادى رجلاً ، فخرج إليه من بين النعاج شخص رث الثياب قبيح المنظر ، يحبو وعلى لحيته قطرات من حليب . شرح الشاعر لسائله أن هذا الرجل كان يرضع من ضرع النعجة

مباشرة لكيلا يسمع أحد العابرين صوت الحلب ، إذ ربّما دفعه سماع الصوت إلى طلب شيء من الحليب . ولذلك يصرّ على مصّ وجبته مباشرة من ضرع النعجة بسبب بخله الشديد . وبعد أن يكمل جرير شرح الحالة يعترف للسائل بأن هذا الرجل هو والده ويختم ذلك بتعقيب مشهور أراده مفحماً وخلاصته «أن أشعر العرب من فاخر بهذا الأب ثمانين شاعراً وأسكتهم» ليست المسألة خاصّة الآن بجرير ، ولا تتعلق بمحاولة التأكيد على مصداقيّة ما حدث أو نفي المصداقيّة عنه . وإنما تتعلّق بمدى ما استشعره ذلك الشاعر من فخر وشعور مبهم بالتفوّق لا يرتّد إلى مجرّد وضاعة والده المزعومة في تاريخ الأدب ، وخصوصاً في الحادثة آنفة الذكر ، وإنما يرتّد إلى قدرة الشاعر على تجاوز شرطه الاجتماعيّ ، والقفز فوقه إلى الموقع الطليعي لشعراء عصره .

ووفق هذه «الروحيّة» نسج روائيون ، وآخرون ليسوا روائيين سيرهم الذاتية التي أرادوها رسالة للأجيال والتاريخ ، رسالة تدعوهم إلى إمعان النظر في تلك التجربة الحياتيّة الفذة ، لاستخلاص الدروس والعبر من جانب ، ولإقناع المتلقين بوجوب الاندهاش والإعجاب بما حصل لهم ومرّ معهم من مآس أقسى من تلك التي يشيرون إليها في سيرهم الذاتية ، فإن الآخرين لم يستطيعوا أن ينتصروا على مآسيهم ومعوقاتهم ، ويتجاوزوا شرطهم الاجتماعي ، بينما تكمن فضيلة الكتّاب في أنهم انتصروا وتجاوزوا وأصبحوا كتاباً مرموقين ، بدليل أن الآخرين – وأنا منهم – منكبون على مطالعة ما جاء في سيرهم ، وتفاصيل حياتهم ، حتى تلك التي لا علاقة لها بأيّ شيء اسمه الذكاء أو الإبداع ، أو العناء ، على طريقة «بو علي ياسين» في «عين الزهور» التي سماها «سيرة ضاحكة»[(١)] ، فهو لا يكاد يتذكر من طفولته شيئاً أهم من أفعال «التبرز» وكأنّ كلّ «واحدة» ان يعدها بمثابة هديّة ثمينة ، يقدمها بتواضع جم للقراء ، وللكاتب أن يتذكر ما يشاء ، وللنقد بالمقابل أن يسعى إلى وضع المادة التي جرى تذكرها في إطار ما يفسّر انتقاءها للتدوين داخل السيرة . فمما لاشك فيه أن الكاتب كان يقوم بعدد لا يحصى من الأفعال الأخرى ، وأنّه يستطيع أن يتذكّر منها عدداً كبيراً ، ولكنّ إصراره على الإكثار من ذكر التبرز في العراء يعني تذكيراً . بخلو المنطقة من دورات المياه ، ويعني أن الظروف المحيطة بنشأته كانت سيئة ، والتذكير الدائم بتجاوز تلك الظروف يوقظ بعض الشعور بما سميّته غروراً معكوساً :

«كنا ، إسماعيل ومحسن وأنا نشاكس أبا خليل . فخطر على بالنا مرة أن ننتقم منه بأن نخرى في أراضيه . وما داومنا على ذلك يوماً أو يومين حتى علمنا أن هذا سماد طبيعي للأرض . » [(٢)] .

(١) العبارة موجودة علي الغلاف الخارجي . عين الزهور – بو علي ياسين .

(٢) عين الزهور – بو علي ياسين – ص ٢٩ . وأفعال التبرز يتكرر ذكرها في عدد آخر من الصفحات .

ربما كان قصد الكاتب فى المثال السابق وسواه من الأمثلة المماثلة مجرد الإضحاك انسجاماً مع العنوان التوضيحى الذى وضعه على الغلاف «سيرة ضاحكة» ولكن التفريق ضرورى بين إضحاك الآخرين وإشعارهم بوجود أفعال خالية من التميّز والجمال . مع التأكيد على انسجام المثال مع حال الغرور المعكوس النابع أساساً من الميل إلى المبالغة فى وصف المعوقات والأوضاع المتردّية التى عاشها كاتب السيرة الذاتية وانتصر عليها بعدئذ ليصبح كاتباً مرموقاً يطالب الآخرين بقراءة قصة حياته .

ثانيا – مشروعية انضمام السيرة الذاتية إلى الفن الروائى

أوّل ما يمكن قوله أو طرحه بهذا الاتّجاه ، صعوبة العثور على حدود اعتبارية وليس دقيقة ، بين السيرة الذاتية الخالصة والرواية ، بسبب ميوعه التخوم التى ينتهيان عندها ، وسيلانهما – فى أشكالهما المعاصرة خصوصاً – إلى ما بعد الحدود المألوفة لكل منهما ، وإلى درجة افتقاد الصفة الجوهرية التى أعطت كلاً منهما ماهيته الخاصّة . وميوعة الحدود ترجع بدورها إلى سبب آخر يرتبط بالطبيعة الماهوية لكل منهما ، وخصوصاً ما تعلق بالمرونة المميّزة التى تتمتعان بها وقابليتهما أو نزوعهما أساساً إلى محاولة قول «كل شيء» دون الإحساس بأى نوع من التنافر ، أو الحرج الفنى ، أو المداراة لقواعد السلوك الاجتماعى ، أو مراعاة الخبرة الحرفية الضرورية لهذا الفن أو ذاك ، كما فى الرسم والموسيقى . حيث يكفى من وجهة نظر كثيرين ، أن تعرف القراءة والكتابة لتكتب سيرتك الذاتية وربما لتكتب رواية عظيمة .

غير أن هناك عدداً من الأمور الجوهرية التى لابد من توافرها فى السيرة الذاتية خصوصاً ، لتمتلك قابلية الانضمام إلى الأدب أولاً ، وإلى فن الرواية ثانياً ، فلا يكفى السرد التقريرى البارد لوقائع الحياة ، مهما كانت هذه الوقائع مثيرة وغريبة لتمتلك السيرة الذاتية اتصافها بالطابع الأدبى : **«فقد تكون الحقائق التى يوردها كاتب السيرة معروفة مشهورة ، فميزته الفارقة تتضح فى طريقة قولها ، أعنى أسلوبه الأدبى ، وهذا عنصر هامّ لابد منه فى السيرة الأدبية»** (١) ، ولذلك من الضرورى تصدير الحديث عن السيرة الذاتية الروائية بالإشارة إلى الفرق بين السيرة الذاتية ذات الطابع الأدبى ، والسيَر الأخرى التى كتبها أشخاص مشهورون سياسياً أو عسكرياً ، كمذكرات الجنرال ديغول ، ومذكرات الماريشال جوكوف على سبيل المثال ، حيث تنوس السيرة الذاتية بين

---

(١) فن السيرة – د. إحسان عباس – دار الشروق – عمان – الأردن – ط (٥) ١٩٨٨ – ص ٨٨

انتمائها إلى حقل التاريخ وقضايا السياسة والاجتماع من جانب ، والأدب من جانب آخر . وهذا يقودنا بدوره إلى شيء من التذكير بضرورة التفريق الذي اقترحه «فيليب لوجون» **Philippe Leu-jeune** بين السيرة الذاتية والأنواع المشابهة التي لا تتحقق فيها جملة الشروط التي يجب توافرها لتصبح السيرة الذاتية سيرة ذاتية بالمعنى المعروف في الأدب **كالمذكرات والسيرة والرواية الشخصية ، وقصيدة السيرة الذاتية والرسم الذاتي أو المقالة** (١) . ويضع بالمقابل حدود السيرة الذاتية ضمن التعريف التالي : **«حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاصّ ، وذلك عندما يركز على حياته الفردية ، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصّة»** (٢) وتعريف «لوجون» كما هو واضح لا يشترط لحدود السيرة الذاتية ارتباطها بفن الأدب ، والبحث معنيّ ، ليس فقط بالسير الذاتية التي تمتلك مشروعية الانضمام إلى الأدب ، وإنما الانضمام إلى فنّ الرواية تحديداً ، وهذا ما يقونا إلى التساؤل حول فروق محتملة بين السيرة الذاتية والرواية ، انطلاقًا من استثمار المرونة المميّزة لكل منهما ، فالرواية جنس أدبي يلتهم كل شيء كالوثيقة والحادثة التاريخية والرسائل والمذكرات والحياة اليومية ...» والسيرة الذاتية بالمقابل حسبما يراها لوجون **Leujeune** **«لا تحتوي درجات ... إنها كل شيء أو لا شيء»** (٣) فهذه المرونة المترافقة بافتقاد حدود اعتبارية للطول ، وحجم المادّة في الجنسين على حدّ سواء جعلت من الممكن عد كل سيرة ذاتية عملاً روائيًا دون أن يصح العكس ، وخصوصاً إذا استحضرنا من الذاكرة تلك الروايات الضخمة التي تعتمد ضمير المتكلم ، وتنتهج ما يوحي بأن السرد ليس أكثر من تدوين لتفاصيل حياة الكاتب «كالبحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست **Marcel Proust** على سبيل المثال .

غير أن السمة التخييلية التي يعدّها بعضهم شرطاً لازماً للفن ، هي السّمة الفارقة أو السمة التي يمكن التعويل عليها في التفريق بين السيرة الذاتية بوصفها مجرّد نقل توثيقي لحياة كاتبها ، والرواية التي تعتمد التخييل بهذا القدر و ذاك **«فالسيرة فن ، لا بمقدار صلتها بالخيال ، وإنما لأنها تقوم على خطّة أو رسم أو بناء ، وعلى ذلك فهي ليست من الأدب المستمد من الخيال ، بل هي أدب تفسيري ، وهذا النوع من الأدب كالأدب الذي يخلق خلقًا ، من حيث إن صاحبه معنيّ بغاية محدودة تهديه في اختياره للحقائق»** (٤) وعلى امتداد كتاب «السيرة الذاتية» يعمد لوجون **Leujeune** إلى عدّ

---

(١) السيرة الذاتية – فيليب لوجون Philippe Leujeune ت – عمر حلي – المركز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء – ط (١) ١٩٩٤ – ص ٢٣

(٢) نفسه – ص ٢٢

(٣) نفسه – ص ٣٧

(٤) فن السيرة – د. إحسان عباس – ص ٨٤ ، ٨٥

«مصطلح رواية» مرادفاً للتخييل فى مقابل اللاتخييل والمرجعية الواقعية ، والحال أن «رواية» تعنى أيضاً الأدب والكتابة الأدبية فى مقابل سطحية الوثيقة ودرجة الصفر للشهادة» (١) . ومع ذلك نستطيع أن نجد روايات يزعم كتابها أنهم أسقطوا الخيال من حسابهم أثناء بناء العمل وأنهم اقتصروا على مجرد نقل الوقائع كما حدثت فعلاً دون زيادة أو نقصان ، وهذا النوع الذى يبدو تأثره بالأفلام السينمائية الوثائقية والتسجيلية تأثراً شديد الوضوح ، يمكن تسميته بالرواية الوثائقية أو التسجيلية ، أسوة بالتسميات المستعملة فى السينما والتلفزيون ، كما فى روايتى «نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم ، و «أن له أن ينصاع» لفارس زرزور ، اللتين نزعتا أساساً إلى تسجيل مراحل بناء السد العالى فى مصر ، والفرات فى سورية . وهناك أيضاً «وليمة لأعشاب البحر» التى حاول فيا حيدر حيدر أن يسيّر روايته فى مسارين متوازيين ، المسار التوثيقى الخاص بالأحداث التى وقعت مع الشيوعيين العراقيين داخل العراق . والمسار التخييلى الذى يستفيد من الوقائع ولا يهملها إهمالاً تامّاً ، وتدور أحداثه حول أوضاع الهاربين والمنفيين العراقيين وبعض المدرسين السوريين داخل الجزائر .

ولذلك ...

«فى مقابل كل أشكال التخييل تعتبر السيرة والسيرة الذاتية نصّين مرجعيّين أنهما يدّعيان ، كالخطاب التاريخى أو العلمى بالضبط ، الإدلاء بخبر حول «واقع» خارج عن النص وبالتالى الخضوع لتجربة التحقيق» (٢) . وانعدام التخييل فى السيرة الذاتية ليس الوحيد الذى يبعدها عن فن الرواية ، ويقلل من فرص انضوائها فى خانته ، وإنما هناك عناصر أخرى ، درج التعامل معها بوصفها من المقومات الجوهرية لفن الرواية فى سياقها وتطورها التاريخيين ، ووصولاً إلى أشكالها المعاصرة التى تبدو مسرفة فى ابتعادها عما يسمونه «الشكل التقليدى» للرواية ، كالبناء المتقن للشخصيّات ، والزمن ، والمكان ، والأحداث ، وتصعيد الصراع وتعميقه ، .. وما إلى ذلك ... وهذا ما يستدعى إلى الذهن ضرورة التفريق بين السيرة الذاتية التى تمتلك قابلية الانضواء تحت ظل الفن الروائى ، والسيرة الذاتية التى لا تمتلك مثل هذه القابلية ، ويتسق ذلك مع النماذج المتوفرة فى المكتبة العربية ، وانقسامها إلى فئتين رئيسيتين : سيَر ذاتية كتبها مؤلفون غير روائيين ، «كعين الزهور» و «رحلة جبلية رحلة صعبة» . وسيَر ذاتية كتبها روائيون . والفرق وجدته واضحاً بين استقامة انضمام الفئة الثانية إلى فن الرواية ، والانحياز إلى التقليل من فرص اقتراب المجموعة الأولى من فن الرواية التى سنحاول تبيانها من خلال الواقع العيانى لهذه السيَر :

---

(١) السيرة الذاتية – مقدمة المترجم عمر حلى – ص ١١

(٢) السيرة الذاتية – فيليب لوجون – ص ٥٢

(أ) السيرة الذاتية التى كتبها مؤلفون غير روائيين

تجدر الإشارة قبل البدء بالتفاصيل ، إلى أن الكتاب والمثقفين العرب منصرفون عموماً عن تدوين سيرهم الذاتية ، لعدد من الأسباب ربّما تصدّرها انحسار هذا النوع الثقافى عن الفعل فى التكوين الراهن لثقافة المنطقة ، وخلو تراثنا الثقافى العربى من سير ذاتية مهمّة ، يمكن الاعتداد بها إلى درجة دفع المعاصرين للتأسيس عليها والسير على منوالها ، وارتباط كتابة السير عامة بما فى ذلك السيرة الذاتية بعملية المثاقفة مع الغرب ، **ولا ضير فى أن يستنتج القارئ تفوق الآداب الغربية على الأدب العربى فى فن السير والتراجم الشخصية ، فذلك حافز على العمل . ولا بأس أن يجد أن خير سيرة كتبت فى أدبنا الحديث إنما كتبها من كان مغموس النفس فى أدب الغرب لا من كان ممسوحًا به فى الظاهر ، ولا ينقص من قدر السيرة لدينا إذا عرفنا أن خط التطور فى السيرة فى الغرب أوضح منه فى الشرق»** [1] .

وإلى جانب التأثّر شمولاً وعمقاً بالثقافة الغربية هناك عوامل أخرى ، تتعلق بالكتّاب أنفسهم ، سبقت الإشارة إلى بعضها ، بالإضافة إلى اقتناع معظمهم أو بعضهم بأن تجربته الإبداعية والثقافية لاتزال فى طور السير والسعى إلى الاكتمال وأن تدوين السيرة الذاتية يعنى فى طليعة ما يعنيه إشعار القراء والاخرين ، بأن هذه التجربة قد اكتملت وانتهت ، وما عاد صاحبها بالتالى قادراً على مواصلة ما كان فيه ، ولأنّ المكابرة من جانب ، والرغبة الآملة بمواصلة المسيرة الإبداعية وتطويرها من جانب آخر ، يشكلان عائقاً جوهرياً دون اعتراف الكاتب بانتهاء تجربته الثقافية ونفاد طاقته على الإنتاج الثقافى ، وهذا كله يؤدى إلى أن يؤجل كتاب كثيرون تدوين سيرهم الذاتية إلى سن التقاعد الإبداعى ، إذا كان للإبداع من سن ينتهى عندها ، ويحدث كثيراً أن يحول التقدم الكبير فى السن ، وأحياناً الموت المفاجئ أو الطبيعى قبل السن التى كان الكاتب يعدّها سنّاً للتقاعد ، دون كتابة سير ذاتية كثيرة ، كان كتّاب كثيرون يزمعون تدوينها .

وربّما

اتساقاً مع هذه الفكرة ...

عمد نزار قبّانى إلى تدوين سيرته أكثر من مرّة ، وفى كل مرة كان يضيف جديداً .

---

(١) فن السيرة – د. إحسان عباس ، ص ٦ و٧

واتساقاً معها أيضاً عدّ بو علي ياسين «عين الزهور» الجزء الأول من سيرته الذاتية ، وهذا ما يشي بأن هناك جزءاً آخر في الحد الأدنى ، وربما كان هناك أجزاء عده وليس جزءاً واحداً فقط ، بحيث تكون السيرة الذاتية عملاً مفتوحاً لا ينتهي إلا بانتهاء حياة الكاتب . إلا إذا كان تدوين هذه السيرة يعني بشكل مبطن شكلاً من أشكال إعلان الإفلاس الإبداعي إذا صحت التسمية .

لا يجوز الوقوف طويلاً عند السير الذاتية التي كتبها مؤلفون ليسوا روائيين لأنها تبتعد بنقاط كثيرة عن السيرة الذاتية التي كتبها روائيون ، وجاءت بالتالي مجسّدة لواحد من الأنماط السردية في الرواية العربية المعاصرة ، ولكن ، لابدّ من الإشارة إلى نماذج من هذه السيَر بوصفها تنطوي على نقاط ذات صلة مباشرة بأنماط السرد العربي المعاصر :

الأول : هي الحريّة الكبيرة التي يبدو أن الكتّاب منحوها لأنفسهم فيما يتعلّق بالتزام الأساليب والصياغات النثرية المختلفة وترتيب الأنساق السردية أفقياً وعمودياً ، والقفز فوق التفاصيل والأمكنة والأزمنة ، وانتقاء محطّات بذاتها لإطالة الوقوف عندها ، مقابل تجاوز مفاصل حياتية ، مجرد تجاوزها يترك كثيراً من الأسئلة المعلقة في ذهن القارئ . فبو علي ياسين يطيل الوقوف كثيراً عند المواقع التي كانت تشهد أفعالاً يراها كثيرون أفعالاً قبيحة ، كأفعال التبرز مثلاً ، بينما يمر بسرعة ملحوظة على تفوقه الدراسي كحصوله في امتحان الثانوية العامة على «علامات لا بأس بها» [1] أهّلته للتسجيل في كلية الصيدلة في جامعة دمشق ، ومعروف أن التسجيل في هذه الكلية وقف على المتفوقين . وهناك أيضاً المنحة الدراسية التي حصل عليها للدراسة في ألمانيا الغربية [2] ، وهذه أيضاً كانت أيامئذ وقفاً على المتفوقين . وفدوى طوقان في سيرتها الذاتية ، تتجاوز كل ما يتعلق بأخيها «يوسف» الذي منعها من متابعة الدراسة وهي طفلة [3] رغم الأثر العميق الذي تركه هذا المنع في شخصيتها ، وفي تكوينها المدرسيّ والمعرفيّ ، والإبداعيّ على مدار عمرها . وتكاد تهمل أيضاً كل الآثار الحميدة التي كانت لأخوانها الباقين ، باستثناء «إبراهيم» وبدهيّ أنّه ما كان

---

(١) عين الزهور – بو علي ياسين – ص ١٥٣

(٢) نفسه – ص ١٥٤

(٣) رحلة جبلية رحلة صعبة – فدوى طوقان – دار الشروق – عمان – الأردن – ط (٢) ١٩٨٥ – ص ٢٧

ممكناً استمرارها فى الشكل الذى استمرت وفقه ، لو لم تحصد كثيراً من الثمار الإيجابية لعلاقتها بمحيطها الأسرى .

والثانية : ابتعاد تدوين هذه السّير عن كافة الأساليب البلاغية المفخمة المعهودة فى النثر ، والابتعاد أيضاً عن البلاغة الشعرية التراثية ، واعتماد لغة بسيطة بل شديدة البساطة ، حتى بالنسبة لمؤلّفة قام كل مجدها الأدبى على نظم الشعر كفدوى طوقان . وهذه البساطة التعبيرية ، أو الأحرى ، هذا الاقتصاد الملحوظ فى الاستعانة بالإرث البلاغى العربى ، يشكل وسمًا أساسيًا لنوع ملحوظ من السعى باتجاه تكريس جماليات سرديّة منقطعة أساسًا عن الجماليات المتحصلّة من خلال الاستعانة بالأساليب البلاغية الشعرية العربية المختلفة ، كما فى هذا التركيب السردى الطريف الذى ضمنته «عين الزهور» بوصفها طموحًا إلى الإسهام فى تاريخ النكتة السورية ، وليس سيرة ذاتية فقط :

جرى هذا الحديث بين عاملين إيطاليين :

– ماذا تفعل يا أنطونيو ؟

إننى أكسر الحجارة كما ترى .

– ولماذا تكسر الحجارة ؟

– لأحصل على النقود .

– ولماذا تطمع فى النقود ؟

– لأشترى مكرونة .

– ولماذا تشترى مكرونة ؟

– لأقوى جسدى .

– ولماذا تقوى جسدك ؟

– لأكسر الحجارة (١) .

---

(١) عين الزهور – بو على ياسين – ص ٢٠٩

ومن الواضح مدى المواءمة بين هذا التركيب وروحيّة السرد الذى يستمدّ جماله من سيرورة الحوار وعودته الدائرية إلى نقطة البداية ، ودورانه المستمر فى حلقته نفسها ، إضافة إلى ما فيه مما يمكن تسميته جماليات المفارقة . وهذه كلها أمور تندرج فى صلب التشكيلات السردية المتمايزة عن سواها من التشكيلات اللغوية والبلاغية المختلفة . وفدوى طوقان ، تعتمد لغة أجمل عموماً ، إلا أنها فى مجمل ما دونته فى سيرتها الذاتية ، التزمت اللغة السردية البسيطة ذات النبرة الهادئة ، والتركيب السهل ، الذى يشى بأن الكاتبة كانت تتعمد أن تجعله بعيداً عما اعتادت استعماله فى مجمل إنتاجها الشعرى : **لفت نظرى تفتح جسدى .. خفت وخجلت . وأربكنى نمو الصدر الذى أصبح الآن ملحوظاً . فكنت أعمل على إخفاء هذا النمو . ورحت أراقب هذا الأمر كله بحياء شديد كما لو كان ارتكاب ذنب مخجل أستحق العقاب من أجله** [1] **وفى موضع آخر : كنت آوى إلى شجرة فى الدار وأمضى أركز نظرى على إبهام يدى اليسرى دون أن يطرف لى جفن كنت أركز النظر باستغراق كبير حتى يصل إلى درجة يصبح فيها إبهام يدى وبالتالى يدى كلها غريبة عنى ، خالية من كل دلالة أو معنى»** (٢) .

من خلال المثالين السابقين ، نستطيع إيجاد عدد من نقاط التلاقى بين السيرة الذاتية التى كتبها مؤلفون غير روائيين وفن الرواية ، شريطة إجراء بعض الاختراعات من هنا وهناك ، ولا تتضح نقاط الاختلاف إلا من خلال الصياغة الكلية لكلا العملين ، بالإضافة إلى أن السير الذاتية لمؤلفين غير روائيين لا تقف على مسافة واحدة من فن الرواية ، فما يبدو قابلاً للانضواء تحت فن الرواية فى عملى وعلى ياسين وفدوى طوقان لا يجد ما يماثله فى أعمال مشابهة .

(ب) السِّير الذاتية التى كتبها روائيون

وهذه السِّير أيضاً قليلة الورود نسبياً فى الإنتاج الثقافى العربى المعاصر ، وما يسوغ الوقوف عندها توفر عدد من النماذج الجيّدة التى كتبها الروائيون إما بقصد كتابة رواية ، وإما بقصد تدوين

---

(١) رحلة جبلية رحلة صعبة – فدوى طوقان – ص ٥٤

(٢) رحلة جبلية رحلة صعبة – فدوى طوقان – ص ٩٥

السيرة ، وأبرز ما يقال عن هذه السير ، قابلية انضمامها إلى التجارب المتقدّمة فنياً في الرواية العربية المعاصرة ، وبعضهم يعد بعضها أنموذجاً طليعياً قابلاً للانتهاج ، ليس في كتابة السيرة الذاتية فقط ، وإنما في الكتابة الروائية بشكل عام «كالخبز الحافي» لمحمد شكري . ومهما يكن من أمر بعض الآراء المتطرفة في هذا العمل أو ذاك ، فإن أعمال حنّا مينه ، ومحمد شكري في السيرة الذاتية تتيح لنا الإطلالة على ميدان جديد للسرد العربي المعاصر ، وهو ميدان يمتلك قابلية كبيرة للتوسع واستيعاب أكثر التجارب الكتابية والإبداعية تطرفًا ، وأكثرها انفلاتاً من القواعد والقيود الخاصة بكل فنّ ، فما يبدو متنافراً وغير قابل للاتساق مع الفن الروائي في سيرورته التطوريّة التاريخيّة وليس في مفهومه التقليديّ أو الطليعيّ ، يمتلك مشروعية وجوده بوصفه جزءاً من السيرة الذاتية التي يزعم الكاتب مطلقية صدقها . وما يطرح شكوكًا كبيرة أو صغيرة لدى القراء بشأن الصدق أو الكذب في عرض بعض الوقائع الحياتية المختلفة يمتلك مشروعية الانضمام إلى الفن الروائي وعلاقته الوثيقة بالمخيلة ؛ وأية كانت الحدود التي وقفت عندها أو خرقتها النماذج التي كتبها بعض الروائيين عن حيواتهم ، فإن مناقشتها ستقتصر على عدها جزءاً من فن الرواية وليس بوصفها أعمالاً تاريخية أو اجتماعية أو تراجم أدبية ، وما إلى ذلك لثلاثة أسباب :

١ - البحث معني أساسًا بالرواية ، .. ومن البدّهي بالتالي أن ينصرف عن سواها باستثناء ما يتم استجلابه بقصد المقارنة والإيضاح .

٢ - في حال مناقشة السيرة الذاتية بوصفها وثيقة تاريخية تتناول حياة كاتبها والظروف المحيطة ، زمانياً ومكانياً واجتماعياً ، فإن من المستحيل النفاذ إلى الدقائق والتفاصيل التي أوردها الكاتب ، إلا بالنسبة لمن شارك الكاتب فيما أورده وربما كان من المستحيل أن يتأتى ذلك حتى للمقربين من أفراد أسرته ، ولذلك سيتم التعامل مع نصّ السيرة الذاتية بوصفه نصاً روائياً ، يستثمر قدرات كاتبه على التخييل ، وقدراته أيضًا على إقناع القراء وإيهامهم بمصداقية ما يقول .. وخصوصاً أن قدراً مما ضمنته بعض السير لا يتفق مع بعض الحقائق الاجتماعية أو التاريخية الكبرى في بعض الأحيان ، ولا يستقيم بالتالي للتمحيص ومنطق المرحلة التي تنتسب أحداث السيرة إليها ، كصعود بعض أهالي حي «الصاز» في مدينة الاسكندرون أواسط ثلاثينات القرن إلى أعالي الأشجار العملاقة في «المنشية» معرضين حياتهم للخطر لمجرّد حفر اسم «لينين» في أعلاها [(١)] ، حسبما ورد ذلك في «المستنقع» لحنّا مينه ، وفي أحيان أخرى يصرّ كثيرون ممن أورد كاتب السيرة أسماءهم الحقيقية أو المرمّزة في سيرته ، على أن الأمور التي تنسب إليهم ، لم تحدث وفي معظم الأحيان

---

(١) المستنقع - حنا مينه - دار الآداب - بيروت - ط (٢) ١٩٨٣ - ص ٢٨٣

نجدهم يمتلكون وجهات نظر أخرى ، مختلفة بهذه الدرجة أو تلك عن الصورة التى وردت فى السيرة كما فى بعض الأحداث التى يسميها بو علي ياسين فى عين الزهور أحداثاً طريفة ، ويرى بعض الذين وردت أسماؤهم فى السيرة غير ذلك (١) . وهناك أيضاً ذلك الركام من الوقائع المزعومة التى أوردها عبد اللطيف اليونس فى سيرته ، ليدلل على أنه كان ذا شأن عظيم فى عوالم النضال والسياسة والأدب والحياة الاجتماعية فى سورية والمهاجر الأمريكية (٢) .

لا شكّ فى أن التصوير البارد للواقع أمر ، ونقله من خلال الإحساس الفنى فيه أمر آخر ، إلا أن إصرار محمد شكرى على تبشيع واقعه يبدو جليًا فى كل فقرة من فقرات سيرته . ولا أريد أن تأخذ المسألة شكل دفاع عن واقع الطبقات المغربية الدنيا ، والنظر إليه بوصفه أجمل وأبهى مما قدمه الكاتب . ولكن اتّساق ذلك مع نزعة عريضة تعرفها الرواية العالمية – والعربية أيضاً – هذه النزعة تتجلّى فى إصرار بعض الروائيين على تقديم واقع فى القصص أبشع وأقبح مما يمكن أن يكون عليه الواقع الفعلى (٣) ، يجعلنى أميل إلى أن كاتب «الخبز الحافي» مارس افتراءه الخاص على الواقع الذى خرج منه ، ويصعب بالطبع تعيين المواضع التى تضم افتراءات محتملة ، وتضم تقويلاً للأحداث أكثر مما تستطيع قوله موضوعياً ، كانعدام عاطفة الأبوة بشكل مطلق لدى الوالد ، وضمور عاطفة الأمومة أيضاً ، وفى كل الحالات ، يبدو مجرد السكوت عن أمور من طينة الأمور التى أفاض الكاتب فى استعراضها ، يعنى خللاً ينتاب مصداقية السيرة بوصفها وثيقة تاريخية ، يفترض فيها توخّى الصدق ؛ ومن أمثلة ذلك حرص الكاتب على إبقاء قفاه نظيفاً ، بعد ما بالغ فى تلويث بقية أعضائه ، إذ سرق ونهب واغتصب الفتيات والفتيان (٤) ، وعاشر المومسات من كل الأصناف (٥) ، وجعل رجلاً إسبانيًا مأبوناً يطلب مساعدته جنسيًا، (٦) مع أن الأقرب لمنطق الأحداث التى ينسبها إلى طفولته المبكرة أن يتعرض هو نفسه للاغتصاب ، واعتداءات الذكور المتقدمين عليه فى السن والشراسة ، لأن قابليته للاغتصاب ربما كنت مؤهلة الوحيد الذى يجعله مقبولاً فى بداية انتمائه إلى الذين انتمى إليهم من خارج أسرته ، انسجاماً مع منطق القاع الاجتماعى وأخلاقياته التى يزعم انغماسه الأقصى فيها .

---

(١) عين الزهور – بو علي ياسين – ص ٤٩ ، ١٣٩ على سبيل المثال .

(٢) مذكرات الدكتور عبد اللطيف اليونس – طبع دار العلم – دمشق – ط (١) ١٩٩٢

(٣) مدخل إلى الرواية الإنكليزية – أرنولد كيتل Arnold Kettle – ت . د . هانى الراهب – وزارة الثقافة – دمشق ط (١) ١٩٧٧ – ص ٢١٨

(٤) الخبز الحافى – محمد شكرى – دار الساقى – بيروت – ط (٣) ١٩٩٣ – ص ١١١

(٥) نفسه – ص ٤٦ ، ٤٧

(٦) نفسه – ص ١٠٦

ومع ذلك .. لا يستطيع أحد أن يدعى – إلا انطلاقاً من ترجيحات منطقية – أو عقلانية كالتى تم الانطلاق منها آنفاً – أن ما ذكره محمد شكرى فى سيرته ، أو حنا مينه فى «بقايا صور» و «المستنقع» يشكل مجانبة للحقائق بصورة جزئية أو كلية . ولذلك .. لابد من التعامل مع هذه السير الروائية بعيداً عن اختبارها على محك الصدق الكذب ، وبعيداً أيضاً عن عدّ الصدق قيمة فنّية ، لأنه قيمة تخرج عمّا يتمّ تناوله فى الإطار الفنى عموماً ، فلا الصدق يشكّل تثميناً للعمل ، ولا انعدامه يشكّل انتقاصاً من سويته الفنية .

٣ – يصعب التفريق بين السيرة الذاتية التى كتبها حنّا مينه ومحمد شكرى والأعمال الروائية الأخرى ، لو لم نعرف ذلك من خارج النص ، فى حال تم التواضع على أن صفحة غلاف الكتاب بما تضمّه من معلومات عن العمل وكاتبه تقع خارج النص ، فالسيرة الذاتية لدى الكاتبين يمكن إن تكون مجرّد رواية التزم كاتبها فى سردها ضمير المتكلم . وهذه الفكرة قد تقودنا إلى تمييزات دقيقة أراها تفيض عن الواقع العيانى للسير الذاتية التى عرفتها الرواية العربية المعاصرة كالتمييز الذى تساءل فيليب لوجون بشأنه بين السيرة الذاتية وراوية السيرة الذاتية موضحاً : «**يجب أن نعترف بأنّه لا وجود لأى فارق إذا بقينا عند مستوى التحليل الداخلى للنص ، فكل الأساليب التى تستعملها السيرة الذاتية من أجل إقناعنا بواقعية محكيها يمكن أن تقلّدها الرواية ، بل وقلدتها فى كثير من الأحيان ؛ كان ذلك صحيحاً عندما كلانا نقتصر على النّص دون صفحة العنوان ، لكن بمجرّد ما تضم هذه الأخيرة إلى النص بالإضافة إلى اسم المؤلف ، نتوفر على معيار نصى عام هو تطابق الاسم (المؤلف السارد الشخصية) وميثاق السيرة الذاتية هو تأكيد هذا التطابق فى النص الذى يميل فى نهاية المطاف إلى اسم المؤلف على الغلاف**» (١) فعلى سبيل المثال لا تضمّ «بقايا صور» و «المستنقع» لحنّا مينه على صفحات الغلاف ما يشير إلى عدّها سيرتين روائيتين ، وإنما عرف القارئ ذلك من خارج النّص ، ومن خلال السياقية العامة للنصين بالإضافة إلى إرفاقهما بالنّص الثالث «القطاف» الذى يتضمن إشارة واضحة إلى أنه الجزء الثالث المكمل للجزأين السابقين ، مع ملاحظة وجود تفصيلات فى «بقايا صور» تخرج عن السياق العام المعتاد فى الرواية ، وتتعلّق بتاريخ ميلاد الكاتب ومكان الولادة وتوضيحاته الخاصّة بالأخطاء التى ارتكبها مختار بلدة «السويدية» فى جعل ميلاد أفراد الأسرة كلها فى بلدة السويدية : **لقد جعل المختار السويدية محل ولادة جميع أفراد العائلة وأنا منهم ، ولا يزال هذا الخطأ فى هويتى وسيبقى .. أما العمر فقد جرى تصحيحه . صار ١٩٢٤ بشهادة الذين حضروا ولادتى فى مدينة اللاذقية** (٢) . ومثل هذه التفصيلات التوضيحية تسهم فى

(١) السيرة الذاتية – فيليب لوجون Philippe Leujeune – ص ٢٨

(٢) بقايا صور – حنا مينه – ص ٥٥

ضم العمل إلى السيرة الذاتية ، دون أن نستطيع عدها العامل الحاسم فى ذلك ، لأن أيّة رواية تخييلية يمكن أن تضمّ تفصيلات أكثر تحديداً ودقة . و «مفترق المطر» ليوسف أحمد المحمود ، لا تتضمّن طبعتها الأولى أيّة إشارة إلى شيء من عدّها سيرة ذاتية ، مع أنها تلتزم فى تطوّرها وسيرورتها وتراتب أنساقها جميع ما تلتزمه السيرة الذاتية ، والمؤلف نفسه لا ينفى عدّها نوعًا من السيرة الذاتية ، ورغم ذلك يتم التعامل مع الرواية بوصفها مجرد رواية لا علاقة لها بالسيرة الذاتية . والأمر نفسه نجده فى «طائر الحوم» لحليم بركات الذى يحشد فى روايته عدداً من الاسترجاعات الخاصة بحياته فى «الكفرون» الواقعة فى القسم الجنوبى من الجبال الساحلية السورية ولكن الرواية بصيغتها الكلية تنحو نحواً مغايراً لما هو معتاد فى السيرة الذاتية .

الأسباب التى سبق ذكرها تؤكد أمرين رئيسين : يتعلق الأول بفرق واضح بين السيّر الذاتية التى كتبها كتّاب متمرّسون بفن الرواية ، والسير الأخرى التى كتبها مثقفون أو رجال سياسة أو قادة عسكريون لا علاقة لهم بفن الرواية ، ومن الضرورى إهمال ما لا يندرج فى إطار الجنس الروائى كما هى الحال مع معظم النماذج المتوفّرة التى كتبها غير الروائيين . ويتعلق الثانى باندراج النماذج التى كتبها الروائيون عن حيواتهم فى خانة الفن الروائى ، ولذلك سيتم التعامل مع هذه النماذج بوصفها مجرّد روايات ، وبعيداً عن معيار الصدق والكذب ، ليس فقط بسبب استحالة تبين مواضع الصدق من غيره فقط ، وإنما لأن الفنّ عموماً بما فى ذلك فنّ الرواية يخضع لمعايير أخرى لا علاقة لها بالصدق والكذب ، وخصوصاً إذا كان للمخيلة شأنها الحاسم – وربما غير الحاسم أيضاً – فى بناء العمل .

ثالثا – ما المثير سردياً فى رواية السيرة الذاتية

من المستحسن التمييز بدايةً ، بين نوعين عريضين من الإثارة الفنية ، إثارة مستمدة من النص ومجمل علائقه الداخلية ، وإثارة مستمدّة من خارجه . وتحديداً من خلال صداه العام ووقعه وأشكال تلقيه لدى قراء متنوعين . وهاتان الإثارتان ، ليستا وقفًا على نص السيرة الذاتية بالتأكيد ، بل تتعلّقان بجميع النصوص المكتوبة والمقروءة . والمعتاد حاليًا فى الشغل الدرسى والنقدى العربى الانطلاق من النص وعلاقاته الداخلية لتحديد كميّات الإثارة والجمال وأنواعها ، وإطلاق الأحكام ، وما إلى ذلك . إلا حين يتعلق الأمر ببعض النصوص التى يمكن أن تكون رديئة من الناحية الفنية ، لكنها تثير نوعاً من الاحتجاج أو الإثارة الاجتماعية ، أو الاستنكار ، أو الضجيج ، من خلال مساسها ببعض الثوابت الواقعة فى خانة المقدّس أو المحرّم ، أو الممنوع سياسيّا ، أو قيامها بالدعاوة والتحريض . فكلنا نتذكر «الآيات الشيطانية» لسلمان رشدى على سبيل المثال والشهرة التى حازتها من خلال الضجّة «العالمية» التى أثارتها وبلغت بها ذروتها القصوى فتوى الإمام الخمينى .

ما يسهم فى تكريس الانطلاق من النص عموماً غياب البحوث العربية الخاصة بجماليات التلقى ومشاكله وقضاياه المختلفة ، باستثناء بعض الأعمال المترجمة التى بدأت تسهم فى تمهيد الطريق لهذا النوع من البحوث «كالقارئ العادى» و «لذة النص» على سبيل المثال .

ومع ذلك ..

فالإثارتان متداخلتان إلى درجة كبيرة ، كتداخل الداخل والخارج فى جميع شؤون الحياة . فعندما يحقق نصٌ ما عدداً من الشروط الخاصة باكتماله الداخلى واكتمال صلاحيته ليصبح متداولاً بين القراء ، يحدث أن يثير النص استحساناً أو استنكاراً يدفع الذين لم يقرأوه إلى قراءته ، وربما يدفع الذين قرأوه إلى إعادة قراءته على ضوء المستجدات التى أثارها ، مما يؤدى دائماً إلى اكتساب النص قيماً جديدة لدى كل قراءة ، وهذه القيم ربما كانت فوق ما يحتمل النص من جميع النواحى . وهذا ما حدث مثلاً لرواية سلمان رشدى آنفة الذكر التى دفعتها فتوى الخمينى إلى آفاق من الشهرة لم يحلم كاتب بلوغها ، وحرضت ملايين القرّاء فى شتى أنحاء العالم على التهافت على قراءتها . وهذا ما يحدث أيضاً لأعمال بعض الكتاب الذين يحملون صفة سياسيّة أو حزبيّة معيّنة ، حيث يؤدى التزمّت الحزبى الأعمى إلى تحميل النصّ ما يعجز عنه موضوعياً ، فعلى سبيل المثال . يصعب عزل الشهرة التى حققها حنّا مينه فى سورية فى بداياته عن وضعه السياسى ، فى الوقت الذى كان نشاط اليسار السوريّ فى أوجه ، فقد أحيط الكاتب بهالة كبيرة فى السنينيات خصوصاً ، وتشكلت هذه الهالة من عناصر تقع خارج النصوص التى كان قد كتبها ، كالأفكار التى روجت حول اضطهاده وإهماله الرسمى بوصفه منتمياً إلى حزب خارج السلطة ، وهناك أيضاً تحصيله العلمى المدرسى المتواضع ، وعد تحوّله من مهنة الحلاقة إلى كتابة الرواية عملاً شجاعاً يرشح بالعبقرية ، فالإبداع يرتبط من وجهة نظر الأغلبية «الشعبية» فى سورية بالتحصيل الدرسى العالى ، ولذلك عندما يتم خرق هذا الارتباط ، يصبح الخرق عملاً «خارقاً» عبقرياً كما هى الحال مع حنّا مينه ، الذى حظى بقطاعات واسعة من القراء لم يغب عن أذهان كثير من أفرادها وضعه «العبقرى» والحزبى فى تلك الآناء ، وهذا لا يعنى إطلاقاً تغييب الجانب الإبداعى الفعلى فى نتاج الكاتب ، ولكن لابدّ من الإشارة إلى أن الشهرة قد تكون فى أحيان كثيرة فضفاضة لا تناسب المادة التى بنيت حولها ، فالكاتب بعد نضج تجربته الروائية خلال السبعينات عموماً ربما يكون قد حقق نوعاً من التوازن بين الشهرة والإنتاج الروائى موضوع الشهرة . وهذا ما جعل القراء ينكبون على قراءة سيرته الذاتية بجزأيها «بقايا صور» و «المستنقع» وقد بدا فى هاتين الروايتين أن الكاتب أراد سيرته الذاتية «نبراساً تهتدى به الأجيال» ... ونوعاً من الرسالة التوجيهية الحزبية ، لتطلّع الأجيال الجديدة على عمق معاناة الطبقات الفقيرة عموماً ، ومعاناة الكاتب شخصياً خصوصاً ، بوصف المعاناة

والولوغ عميقاً فى المرارة المدرسة الأساسيّة التى يفترض أن يتخرج منها المناضلون . ولا أميل إلى محاولة نقض هذه «الرسالة» التى افترضت استخلاصها من «بقايا صور» و «المستنقع» ولا التقليل من أهميتها ، ولكن ذلك يتيح لنا وضع اليد على تداخل الموقعين «الداخليّ والخارجيّ» فى تشكيل الإثارة الخاصة بنصوص السيرة الذاتية عموماً ، والسير التى تأخذ منحى روائياً خصوصاً ، كما فى روايتى حنا مينه اللتين تشكلان حالة مثالية لهذا التداخل .. فقد أقبل قراء كثيرون على قراءة هذين العملين لمجرد أنهما يحملان اسم حنا مينه فى وقت صدورهما ، وقد باشروا القراءة وهم يعطون العملين قيمة مسبقة ، ولا يستطيع أحد أن يقرر ما إذا كان القراء الذين باشروا القراءة انطلاقاً من موقف مسبق ، قد شعروا بالخيبة أو رسخوا قناعاتهم «المسبقة» بعد عملية القراءة ، ولكن المهم هو الإشارة إلى أن العمل الأدبى يستمد قيمته من موقعين «داخلى وخارجى» يتبادلان عدداً يصعب حصره من التأثيرات المتبادلة ، ويصعب أحياناً تحديد أى الموقعين يستأثر بالكمية الكبرى من القيم ، ويتجلى ذلك فى السيرة الذاتية بشكل أوضح من بقية الأجناس الأدبية الأخرى ، ولذلك سيتم تناول الإثارة الجمالية الخاصّة بالسيرة الذاتية انطلاقاً من التداخل المشار إليه ، وخصوصاً أن الفصل المتعمد هو فصل اعتبارى ، تقتضيه العملية الدراسية وأن عملية القراءة لا تقيم له وزناً ، إلا عندما يكون الشرخ كبيراً بين التصورات المسبقة للقارئ ، وما وجده أثناء القراءة .

وبشكل عام ..

يمكن صوغ الإثارة الخاصة بالسيرة الذاتية التى كتبها روائيون ، فى هاتين النقطتين :

(أ) شهرة الكاتب

تتفاوت حظوظ الكتّاب من الشهرة وفق عدد كبير من العوامل التى لا ترتدّ بالضرورة إلى السويّة الفعلية الفنيّة لأعماله ، كالعوامل السياسيّة ، وطبيعة المفصل التاريخى الذى يلامسه الكاتب أو يشارك فى صياغته ، والذوق الاجتماعىّ العام ، والعامل الشخصىّ ، والأسرىّ أحياناً ، مع ضرورة الاعتراف بأن مفهوم الشهرة ، مفهوم مطاطى ينطوى على قدر غير يسير من الضبابية ، والقدرة على التضليل ، بسبب افتقاد المقاييس الموضوعية الدقيقة التى يمكن استعمالها لقياس شهرة كاتب ما . فما أكثر الذين لا يعرفون شيئاً عن كاتب يراه غيرهم كاتباً مشهوراً ، والعكس صحيح .

فى الغرب يعتمدون بعض المعايير لتقدير مدى الانتشار الذى يحققه كاتب ما ، كالاستبيانات الشاملة واستطلاعات الرأى ، وإحصاء مبيعات الكتب ، وإقبال دور النشر على طباعة أعمال الكاتب

على سبيل المثال ، بينما لا نجد فى المنطقة العربية مثل هذه طباعة أعمال الكاتب على سبيل المثال ، بينما لا نجد فى المنطقة العربية مثل هذه المحاولات ، ولا مثل هذه المعايير ، ومع ذلك .. لدينا دائماً كتاب مشهورون وكتّاب أقل شهرة ، وكتّاب ليسوا مشهورين إطلاقاً ، بغض النظر عن الحدود التى تقف عندها الشهرة ، والتى أعترف بعجزى عن تقديرها .

الكاتب المشهور لا يصبح مشهوراً دفعة واحدة . ولا يندفع إلى كتابة سيرته الذاتية إلا بعد أن يقتنع بطريقة ما أنه بلغ درجة من الشهرة تجعل القراء يقبلون على قراءة قصّة حياته التى ما كانت تهمّهم قبل أن يصبح مشهوراً ، وأيّة كانت الشهرة التى يحققها المؤلف ، **(المؤلّف انطلاقاً من فعل كونه مؤلفاً بالذات يفترض نفسه دائماً معروفاً أكثر من القارئ)** [1] وهذه المعرفة يشترط لها فيليب لوجون Philippe Leujeune وجود كتاب سابق لنص السيرة الذاتية فى الحد الأدنى ، **«فربما لا يستطيع المرء أن يكون مؤلفاً حقّاً ، إلا بدءاً من الكتاب الثانى عندما يصبح اسم العلم المسجل فى الغلاف قاسماً مشتركاً للنصين مختلفين»** [2] هناك فرق واضح بين درجة الشهرة التى يضعها الكاتب لنفسه ، وبين شهرته فى عالم القرّاء ، ومن النادر فى منطقتنا العربية أن يصبح المؤلّف مشهوراً من خلال إصدار كتاب واحد ، ومن الصعب عموماً إيجاد نواظم أو ضوابط تحدد السيرورة العامة للشهرة ، رغم ما سبقت الإشارة إليه من عوامل خاصّة تساعد بعض الكتّاب على تحقيق ما حققوه على هذا الصعيد . ومن الصعب أيضاً تقرير ما إذا كانت الشهرة وحدها وراء إقبال القراء على قراءة أعمال السيرة الذاتية ، فما الذى يتوخاه القارئ من خلال إقباله على هذا النوع من القراءة ؟ ..

الإجابة الدقيقة مستحيلة ، لأن أسباب القراءة ودوافعها ، قد تكون متعددة بتعدد القرّاء ، رغم خضوعها جميعاً للثوابت العامة التى تجعل القارئ قارئاً ، وتدفع بالتالى جميع القراء إلى فعل القراءة ، ولكن .. فيما يتعلق بالسيرة الذاتية ، نجد كثيرين يمتلكون ميلاً خاصّاً إلى متابعة حيوات المشاهير والنجوم ، بمن فى ذلك الممثلون السينمائيون والمطربون ولاعبو كرة القدم ، ويتعدّى الأمر فعل القراءة ، ليتجلى أحياناً فى الأحاديث الشفهية التى يتبادلها كثيرون – من ذوى الثقافة المحدودة غالباً – حول حياة المشاهير بوصف ذلك انعكاساً لميل ربّما كان غريزياً باتجاه الاستعراض المعرفى ، أو إلمام المتحدث بخفايا الأمور وتفاصيلها ، وربما كان ذلك ينسجم مع نزعة عريضة باتّجاه الاستمتاع الجمعى بفعل النميمة ، والانقياد السهل وراء إغراء الإشاعة وما تثيره بعض الإشاعات التى تلبس رداء الواقعة الفعلية ، من سحر خاصّ فى نفوس الناس ، وخاصّة إذا تناولت حدثاً مثيراً ، منتظراً على نطاق واسع ، أو مكروهاً على نطاق واسع ، أو يتمتّع بصفات خارجة عن المألوف .

---

(١) السيرة الذاتية – فيليب لوجون Philippe Leujeune – ص ٤٥

(٢) السيرة الذاتية – فيليب لوجون Philippe Leujeune – ص ٣٥

والقراء المتمرّسون بفعل القراءة قد يبحثون في سير الآخرين ، عن طريق ممكن لهم ، للوصول إلى ما يطمحون إليه من بلوغ مجد خاص في الثقافة أو السياسة أو عالم المال ... على سبيل المثال ، ولذلك يريد واحدهم ، واعياً أو غير واعٍ ، أن يستفيد من تجربة الذين سبقوه في بلوغ ما يطمح إلى بلوغه . وعندما تكون التجربة الحياتية بزخمها الحيّ مكتوبة بقلم صاحبها ، فإنّها تلتزم درجة أعلى من المصداقية والقدرة على الإحالة الفعلية إلى التفاصيل والظروف والمؤهّلات التي جعلت المشهور مشهوراً .

يحدث أحياناً أن يرى بعض القرّاء نوعاً من التشابه بين ما يطلّعون عليه في السير ، وحياتهم الشخصيّة ، ويحدث أيضاً أن يؤدي وجود التشابه – الفعلي أو المزعوم – إلى نشوء يقين في نفس هذا النوع من القرّاء يتلخص في حتميّة بلوغ القارئ ما بلغه المثال المقروء لمجرّد تشابه الخطوط العامّة للتجربتين ، والقرّاء ليسوا جميعاً من هذا النوع . فالاطلاع على السيرة الذاتية للكاتب وخصوصاً فيما يتعلق بالعوامل التي ساهمت في جعله كاتباً . وساهمت في جعله يختار النوع الثقافي الذي اختاره ، من الأمور الضرورية للتعامل الجادّ مع مجمل ما أنتجه الكاتب في شتى المجالات ، سواء كان ذلك على مستوى الفهم والتذوق أو كان على مستوى التعامل الدرسي أو النقدي مع أعماله ، والأمر نفسه ينطبق على ما يتعلّق بتاريخ الأدب والثقافة والتراجم ، والتأليف المعجمي أو الموسوعي الذي يشتمل على المعلومات الخاصّة بكاتب ما .

وإلى جانب ذلك ... هناك موادّ مثيرة من الناحية الفنيّة ينشدها القرّاء في قراءة بعض نصوص السيرة الذاتية ، ربما صح تجسيدها في الحيوية الفذّة التي يتمتع بها هذا النوع من التأليف ، بوصفه عرضاً لتجربة حيّة ، تفترق نوعيًا عن كافة أشكال التخييل المعروفة في الفن ، والمادة الحيّة تمتلك بطبيعتها قدرة خاصّة على الإثارة تعجز عنها المادّة المتخيّلة ، والفرق هنا ليس فرق أفضليّة ، وإنّما يتمتع كل نوع «الواقعي والخيالي» بقدرته الخاصّة على الإثارة ، وعلى اجتذاب أنماط معينة من القراء ، وهذا لا يعني أن من تعجبه الأعمال التخييلية الروائية ينصرف بالضرورة عن قراءة الأعمال التي تتناول تجربة حقيقية أو العكس . فالقارئ الواحد يجد في كل منهما متعة جمالية ، أو إثارة خاصّة ، بالإضافة إلى إمكانية الزعم بوجود نمط من القرّاء يثمن حتى من الناحية الفنية وليس الأخلاقية فقط ما كان منبثقاً عن تجربة حقيقية لمجرد أن صاحب التجربة يدعي قول الحقيقة ، ونصوص السيرة الذاتية يمكن عدّها مثالاً أنموذجياً لذلك . فيمكن تشبيه الفرق بينها وبين النصوص التخييلية بالفرق بين تعامل المتفرج مع الممثل «الحي» على خشبة المسرح ، والصورة المتحرّكة على شاشة السينما ، وأحياناً ، بالفرق بين تعامل الرسام مع أنموذج امرأة عارية تجلس أمامه ليرسمها ، وتعامله مع صورة امرأة عارية يقوم بنسخها .

الحقائق الفعلية وليس المزعومة أو «المتخيّلة» في حياة الكتاب المشهورين تشكّل إثارتها الخاصة في وعي المتلقي وآلية إقباله على القراءة ، من خلال الإثارة التي تخلفها الحقيقة وما فيها من خبايا وأسرار لم تكن معروفة قبل تدوينها وقراءتها في السيرة الذاتية ، فالاطلاع على سرّ ما ، أو كشف أمر كان مخبوءاً بطريقة ما يشكّل بحدّ ذاته حدثاً مثيراً ، ويمكن نشدان كشف الأسرار لدى الكتّاب الذين يمكن أن يكونوا قد دونوا سير غيرهم كما فعل ميخائيل نعيمة في كتابة سيرة حياة جبران خليل جبران وما قدّمه فيها من خفايا شكّلت صدماً قوياً ومفاجئاً لعدد ليس يسيراً ممن كان يؤمن بمثالية جبران القصوى التي يبلغوها أحياناً حد الطهر والنبوة [1] . لأن تدوين سير الاخرين أقرب لمنطق توخّي الموضوعيّة . فالإنسان يصعب عليه أن يكتب عن نفسه بحيادية وموضعية ، ولكن يظلّ لحديث المرء عن نفسه نكهة خاصة ، لا يمكن أن تحتويها أحاديث الآخرين ، وخصوصاً بعدما افتتحت اعترافات جان جاك روسو **Jean-Jacques Rosseau** الباب واسعاً في الآداب الغربية ، وربما العربية أيضاً أمام فيض الصراحة ، ومكاشفة الآخرين بخبايا الذات ، وشجاعة الاعتراف ، ... حيث انصرف كثيرون بعدئذ عن الادعاءات الفارغة والكذب ، واغتراف المدائح لأنفسهم وإطلاقها جزافاً ، لمحاولة إقناع الآخرين بأهميتهم وعظمتهم ، وما شابه ذلك .. فلم يعد كاتب السيرة الذاتية محوراً للعالم ، وسيّداً مطلقاً في مجاله ، بل صار في النماذج المتقدمة الصريحة ، إنساناً من لحم ودمّ ، حياتي ملأى بالمآسي الصغيرة والكبيرة ، والكبوات ، والهفوات ، والأخطاء ، والآثام ، والألم والفرح والنشوة ... إلخ ... مثله في ذلك مثل الناس جميعاً في كلّ زمان ومكان .

هذا في عمومية المسألة .

أما من ناحية الكتاب الذين قدّموا روايات مميّزة للسيرة الذاتية ، كحنّا مينه ومحمد شكري ، فمن الصعب تقدير الشهرة الفعليّة التي حظي بها كل منهما خارج نطاقه القطري ، وخاصة بالنسبة لمحمد شكري الذي يكتب بالعربية في بلد عربي بعيد نسبياً عن النشاط الثقافي في المشرق العربي ، ويزيد الأمر صعوبة أن القراء المغاربة بغالبيتهم يتقنون القراءة باللغتين الفرنسية والإسبانية ، وهذا يؤدي بدوره إلى افتقاد التجانس المتعلّق بما يمكن تسميته التكوين الثقافي الجمعي لكتلة القراء المغاربة ، بحيث يصعب تقدير الانتشار الذي يحققه كاتب بالعربية في أوساط تقرأ بالفرنسية والإسبانية أكثر مما تقرأ بالعربية . ومع ذلك يمكن الذهاب إلى أن محمد شكري حقق انتشاراً مقبولاً – وربما لا تفي كلمة مقبول أو سواها بالحجم الفعلي للانتشار – لا يعود في خطوطه الكبرى إلى ما تضمّه سيرته الذاتية من قيم فنيّة تنتمي إلى جماليات الرواية وتقنياتها المتطوّرة وما شبه ذلك ..

(١) فن السيرة – د. إحسان عباس – ص ٦٥

ويمكن الذهاب أيضًا .. إلى أن ما تحقَّق من انتشار ، ما كان له أن يتحقق لو لم ترافقه دعاوة عريضة ، تختزل موقفًا عريضًا من الإعجاب والاندهاش االجمعيين بعبقرية كاتب ، تتلخّص عبقريته فى تحوله المفاجئ من شابٍّ أميّ لا يعرف القراءة ولا الكتابة ، وغارق حتى أذنيه فى الرذيلة ، والشقاء الحياتى ، إلى كاتب روائى لامع .. وخصوصًا أن منطقة المشرق العربى ، درج كثير من أوساطها الاجتماعية على ربط العبقرية بالتحصيل الدراسي المتقدّم والدرجات العلمية العالية . فربما لو كانت «الخبز الحافى» عملاً تخييلياً لم يربطه الكاتب بحياته الفعلية ، لما حقق ما حققه من اندهاش جمعى ، جسّدته عبارة تكاد تكون واحدة ، رافقت معظم الدعوات إلى قراءة الكتاب .. «هذه قصة حياة جرت فعلاً ، ولا تضم شيئًا من صنع الخيال ... «لقد كان تأكيد افتراق عمل السيرة الذاتية وانقطاعه عن التخييل ، قاسماً مشتركاً بين معظم أشكال الدعوة إلى قراءة «الخبز الحافى» أو أشكال امتداح هذه الرواية وتقريظها ، وكانت أميّة الكاتب وغرقه طفلاً ويافعاً وشاباً فى أوحال القاع الاجتماعى ، فاعلاً رئيساً فى تشكيل موقف الإعجاب والاندهاش على نطاق واسع .

و «حنّا مينه» حقق انتشاره وشهرته فى الأوساط السورية قبل أن تسلّط عليه الأضواء الرسمية بفترة ليست قليلة ، وقام جانب من شهرته على أنه أصبح كاتبًا روائياً دون أن يكون له نصيب مقبول من التحصيل الدرسى ، فقد درس المرحلة الابتدائية فقط ، وعمل حلاقاً قبل أن يتحوّل إلى كتابة الرواية .

وفى هذه المفارقات ، بين الشرط الاجتماعى السابق لشهرة الشخص ، وقدرته على تجاوز شرطيته ، وخرق السقف الذى يبدو أن الحياة قد حددته له ، يكمن قدر كبير من الإعجاب الجمعى ، وهو إعجاب يتجاوز المنطقة العربية إلى كثير من الأوساط الغربية «الأمريكية خصوصًا» التى يحلو لها أن تذكر الناس بعدد كبير من هذه المفارقات التى تحاول ربطها أيضًا بمفهوم النجاح الذرائعى على طريقة «وليم جيمس» **Wiliam James** حيث استطاع أبطال هذه المفارقات أن يسيروا بعزيمة لا تعرف الكلل من قاع الفقر وحدوده الدنيا إلى رئاسة الولايات المتحدة الأمريكية ، وأبرز مثال يضربونه هو «إبراهام لنكولن» الذى عاش طفولته وبداية شبابه تحت الخط الطبيعى للفقر ، وكذلك إيزنهاور الذى عمل فى طفولته وصباه الأول حلاّب أبقار فى مزرعة [1] . وفى منطقتنا العربية يجد الإعجاب بالظاهرة الخارقة للمألوف جذوراً فى التاريخ الدينى والثقافى للمنطقة فى البعدين المسيحى والإسلامى فالمسيح كان راعياً ونجّاراً والرسول العربى كان يتيم الأبوين ، مع التأكيد على الفرق الجوهرى بين المثالين المقدسين والأمثلة الراهنة .

---

(١) عظماء فى سطور الشرق والغرب – ديل كارينجى Diel Carnige – القاهرة – ط ١٩٦٥ – الفصلان الرابع والسابع اللذان يحملان اسمى لنولن وإيزنهاور ، مع ملاحظة أن الطبعة لا تحمل اسم مترجم .

إن الإعجاب بشخص استطاع تجاوز شرطيته الاجتماعية ، وانتصر على معوقات الحياة بشتّى صنوفها أمرٌ مسوّغ ، وربّما كان مطلوباً بوصفه واجباً وضرورة لتشجيع الذين يطمحون إلى السير على هذا المنوال . ومن هذه الزاوية ، يقيم بعض القرّاء احتفاء خاصّاً بهذا النوع من الكتّاب الذين كتبوا سيرهم الذاتية ، بوصف ما مرّ معهم يتيح للقرّاء إمكانية السير على خطاهم كما سبقت الإشارة فى صفحة سابقة ، ويجعل هذا النوع من القرّاء يقيم نوعاً من المصالحة مع شروطه الاجتماعية الصعبة – فى حال كان خاضعاً لمثل هذه الشروط – فهناك بعض الذين مارسوا فى بداية حياتهم الثقافية أنشطة ذات طابع إبداعى كالرسم ومحاولات الكتابة انصرف عدد منهم عن متابعة التحصيل الدراسى بحجة أن الإبداع لا يحتاج إلى متابعة التحصيل وخصوصاً إذا ترافق الأمر بمشاكل فى متابعة التحصيل . ومن الذين يقتدون بهم فى هذا الاتجاه رامبو **Rambeau** ، حنّا مينه ، ومحمد شكرى .. وسواهم .. دون أن يعوا ، أن حنّا مينه على سبيل المثال لم يترك متابعة التحصيل بملء إرادته ، وإنما فرض ذلك ظرف أقوى منه ، وأمضى الكاتب فى مقاومته شطراً طويلاً من حياته .

والإعجاب برجل أمىّ أو شبه أمىّ تحول إلى كاتب «مبدع» ليس وقفا على القارئ العادىّ ، وإنّما يتجاوزه إلى بعض الأسماء «اللامعة» فى إطار الدرس الروائىّ العربىّ ، حيث يتجلّى ذلك فى مقالة طويلة لغالى شكرى يمتدح فيها عملاً روائيّاً بالعاميّة المصريّة وجزء من أسباب امتداح هذا العمل يكمن فى أن الذى كتبه عامل مصنع [1] وكان التصدى لكتابة أعمال فنية دون التّسلح بالبناء المعرفى والموهبة والخبرة الخاصّة قيمة تستحق ثناء فائقاً بغض النظر عن القيمة الفنية التى يتمتع بها العمل المنتج .. ربما على طريقة تصفيقنا للأطفال الذين يقومون بأداء أمور أو صنع أمور تتجاوز عمرهم الزمنى وتفوق ما نتوقّعه منهم معظم الأحيان .

وهناك أمر آخر لا يجوز إغفاله فى صناعة الشهرة الخاصّة التى حققها بعض الكتاب ، وهى الدعاوة السياسيّة الناجمة عن تزمّت حزبى أعمى ، أو عن موقف ربما كان ساذجاً من الناحية السياسية ، ويتلخص فى أنّ الدعاية لأديب من الحزب تعنى الدعاية للحزب نفسه ، بالشهرة الخاصّة بحنّا مينه على سبيل المثال يصعب فصلها عن الدعاية الناشطة للحزب الشيوعى السورى ، وخصوصاً إثر تجاوز حظر نشاطه فى أواخر الخمسينات وبداية الستينات . مع التأكيد على أن الدعاية السياسيّة استطاعت عبر التاريخ أن تصنع عدداً ليس قليلاً من الأسماء ، ولكن ذلك انتهى بانتهاء الوظيفة السياسيّة للكاتب ، أو بانتهاء الطبيعة السياسية لمنظمة أو نظام ما ، فعندما يذوب الجليد لابد أن يظهر ما تحته ، ولذلك لا يجوز الزعم بأن الأسماء المشهورة مشهورة لأنها تنطلق فقط من اعتبارات سياسيّة واجتماعيّة وشخصيّة ، تقع خارج النصّ .

---

(١) لغة الرواية المصرية . مقالة – د. غالى شكرى . مجلة الناقد «لندن» العدد (٢٦) – ١٩٩٠

(ب) خصوصيّة النص

المنطقى أن تنبثق شهرة الكاتب من خصوصيّة النص الذى كتبه ، سواء تعلّق النص بالسيرة الذاتية أم تعلّق بغيرها ، وما حسم اختيار «الخبز الحافى» للدراسة التفصيلية أن شهرة كاتبه اعتمدت فى جانب كبير من تحققها - إن لم تعتمد كلها - على هذا النص الخاصّ بالسيرة الذاتية لكاتبه الذى لم يكن معروفًا على نطاق واسع بوصفه كاتبًا روائيًا قبل نشر نصّه ، على خلاف الكتاب الآخرين الذين كتبوا سيرهم الذاتية بعد أن سبق ظهور السيرة نصوص أخرى ، أو نص آخر فى الحد الأدنى . فحنا مينه على سبيل المثال لم يبدأ بكتابة سيرته الذاتية إلا بعد أن أصدر عدداً من الأعمال الروائية التى أدت إلى شهرته بوصفه كاتبًا روائيًا مميزاً . وبذلك تشكل «الخبز الحافى» استثناء أو ما شابه الاستثناء بوصفها النتاج النصىّ الأهم للكاتب الذى دون فيه سيرته الذاتية وبلغ به شأواً بعيداً فى الشهرة التى يفترض فى الحالات المعتادة أن يعتمد وجودها على نصّ سابق أو على مجموعة نصوص كما سبقت الإشارة ، وتشكل أيضاً مثالاً أنموذجياً «ناجحاً» للسير الذاتية ، مغرياً للدراسة ، ليس فقط لأنه سيرة ذاتية أدت إلى شهرة كاتبها إثر صدورها ، وإنما أيضاً لأنها تتمتع بمعظم ما يؤهلها للانضمام إلى الأعمال الروائية المميزة على المستوى العربى من خلال الإثارة السرديّة التى تتمتع بها السيرة الذاتية عموماً ، و «الخبز الحافى» خصوصاً .

ليست «الخبز الحافى» المثال المميّز الوحيد فى أدبنا الروائى العربى المعاصر فهناك أعمال أخرى سبقت الإشارة إلى بعضها «كطائر الحوم» التى يصعب عدّها سيرة ذاتية بالمعنى التصنيفى ، لما تضمّه من فجوات زمنية كبيرة واسترسالات خارج ما تعنى به السيرة الذاتية ، وتداخلات مع جوانب من العيش اليومى فى الولايات المتّحدة الأمريكيّة ، وهناك أيضاً «سيرة مدينة» لعبد الرحمن منيف التى يتحدث فيها عن جوانب من طفولته ونشأته فى مدينة عمان ولكن الكاتب ابتعد بها مسافة ملحوظة عن الأسلوب الروائى ، ويبقى عملا حنا مينه «بقايا صور» و «المستنقع» من أكمل الأمثلة العربية على ما يمكن تسميته رواية السيرة الذاتية ، بالإضافة إلى روايته الأخرى «القطاف» التى أراد منها إكمال السلسلة ، لكنه ابتعد بها كثيراً عن أناه الرهيفة الراوية فى «بقايا صور» وعن أناه الراصدة والباحثة فيما حولها عن سبل متاحة للخلاص فى «المستنقع» إذ احتل الآخرون موقع الصدارة فى هذه الرواية : الأب الذى تحسنت صورته كثيراً فى نظر ابنه ، والشوباصى ، والوكيل والفلاحون الذين أراد الكاتب أن يبين حجم معاناتهم على أيدى الإقطاع المحلى فى أربعينات القرن ، وضرورة تحالفهم بالتالى مع الحركة العمالية التى لم يكن لها أى أثر فى مدينة اللاذقية فى تلك الآناء حسبما جاء فى «القطاف» بل عرفت الحركة تأججها داخل مدينة الإسكندرون ، وربما داخل ظنون الكاتب - الفتى وأوهامه فقط .

تتناول «بقايا صور» فترة الطفولة المبكرة من حياة حنا مينه ، وبداية نظرة إلى العالم بعيون ترى أبعد قليلاً مما يرى الطفل ، وتبدأ من ولادته فى اللاذقية ، وانتقاله إلى بلدتهم الأصلية «السويدية» ثمّ إلى قرية «قرة أغاش» بحثاً عن فرص أفضل للعيش ، الذى لم يكن أفضل على كافّة المستويات ، **«كان أصل العائلة من بلدة السويدية قرب مدينة أنطاكية ، وهذا ما يعرفه المختار ، أو ما قاله والدى له ، ولأن ذلك كذلك ، فقد جعل المختار السويدية محل ولادة جميع أفراد العائلة وأنا منهم ، ولا يزال هذا الخطأ فى هويتى ، وسيبقى .. أما العمر فقد جرى تصحيحه . صار ١٩٢٤ بشهادة الذين حضروا ولادتى فى مدينة اللاذقية** [١] .

... كنا نعيش فى حقل مهجور فى قرية السويدية ، وغالباً ما كان الوالد فى سفر أو فى سهل العمق ، يقلع جذور السوس مع قالعيه من الفقراء ، وليس حولنا ، إلى مسافات بعيدة سوى بيوت متناثرة فى حقول من شجر التوت ، تتعرى من أوراقها فى أكثر فصول السنة ، فتبدو كئيبة فى النهار ، موحشة فى الليل» [٢] .

لم يطل مقام العائلة فى قرية «قره أغاش» وكذلك يذكرها الكاتب فى فصل عابر لا يتجاوز عشر صفحات [٣] ، انتقل بعدها إلى المقام فى قرية «الأكبر» التى ذاق فيها مع أسرته أقسى ما ذاقه فى حياته كلها **«توقفت بنا العربتان صباحاً فى باحة مترية قذرة من قرية «الأكبر» تتجمع فيها الأبقار والمعزى والحمير وكل صنوف المواشى فى طريقها إلى المراعى»** [٤] .

... «نقلنا متاعنا القليل إلى تحت شجرة تين هرمة على جانب الطريق . عملنا بصمت وقهر وتضامن . رتبنا أغراضنا ، وأخرجت الأم شرشفاً علقه الوالد على الشجرة ستارة تحجبنا عن عيون المارة . كان مذلاً أن ننام فى العراء ، وعلى قارعة الطريق ، وما أدرى إذا كان الفلاحون قد عرضوا علينا الانتقال إلى بيت من بيوتهم . أنا لا أذكر كيف ولماذا أقمنا تحت شجرة التين ، وراء تلك الستارة من جهة الطريق ، لعلنا ، فى الأيام الأولى لوجودنا فى ذلك الريف ، كنا نمارس إحساساً ستضطرنا الأيام للتخلى عنه ، إحساسًا بأننا من أبناء المدينة ، وأن حياتنا ، حتى فى السويدية ، ما كانت حياة ريفية كاملة ، وإن تساهلنا فى أمور النظافة لابد أن يقف عند حد ، ومن غير المقبول فى نظر الأم ، السكن فى غرفة واحدة مع أسرة أخرى ، وربما فى «الأكبر» ما كان لأسرة فلاحية أكثر

---

(١) بقايا صور – حنا مينه – ص ٥٥

(٢) نفسه – ص ٥٨

(٣) نفسه – من ص ٢٢٠ حتى ٢٣٠

(٤) نفسه – ص ٢٣١

من غرفة ، ولهذا أرغمنا على المبيت فى ذلك المكان ، بانتظار الانتقال إلى بيت ، أو العودة إلى المدينة [١] .

وتستمر «بقايا صور» فى تصوير أقسى ما يتذكّره المؤلف/ الطفل من صور المرارة والشقاء الناجم عن الحرمان المطلق ، والغرق فى الفقر الشديد المترافق بإهمال الوالد السكّير وعدم مبالاته ، ضمن محيط اجتماعي غريب وغارق فى الجهل والأوبئة والتخلف وظلم السلطات الغاشمة ، وما كان يسهم فى نموّ حدّة المفارقة ، ما كان يلامسه الطفل برهافة ، ويتحدّث عنه عندما يتذكّره وهو كبير ومؤلّف ، بشيء من الصراحة أحياناً ، والاستحياء المضمر أحيانًا أخرى من فروق بين تفوق ذويه الاجتماعى ، وتخلف المحيط الذى يعيشون فى كنفه ، فهم ، وإن كانوا فقراء ، أبناء مدن ، والآخرون أولاد قرى . بالإضافة إلى الشعور بشيء من الغربة المذهبية ، والإحساس المبهم بالتفوق الذى يرتد فى الحالة الثانية المضمرة إلى أن الكاتب وذويه مسيحيون «حضاريون» بينما الآخرون ليسوا كذلك [٢] .

ينتقل حنّا مينه فى «المستنقع» المرحلة التالية من طفولته المبعثرة فى القرى إلى نوع من «اللملمة» المكانية فى حى «الصاز» المستنقع القابع على هامش مدينة إسكندرونة قبل سلخها عن الوطن ، وتستمر فى «المستنقع» نبرة الندب التى كانت سائدة فى «بقايا صور» ويشتملها عرض بطيء متأن لمظاهر الفقر وتجلياته وما يتركه من تأثيرات مدمرة فى حياة الكبار والصغار ، يؤدى فى الفترة التى سبقت الحرب العالمية الثانية ، والتى شهد فيها مرفأ المدينة كساداً فظيعًا ، إلى أن ينتحر بعض أبناء الحى ، أحدهم شنق نفسه بشجرة فى حديقة «المنشية» وكان لديه عائلة وأطفال عجز عن إطعامهم ، وآخر شاب غير متزوّج أطلق النار على نفسه فى الحديقة نفسها [٣] .

رغم التحديد المكانى الضيق ، وانتقاله من القرى والأرياف الواسعة إلى حيّ واحد فإن البؤرة السرديّة تتسع قليلاً ، من خلال التنحى الجزئى للتمركز حول الأنا الطفوليّة الرهيفة الشقيّة المعذبة ، والانتقال عبر عيون الطفل الذى كاد أن يصير «فتى» من ذاته المغلقة بألوان المعاناة إلى معاينة بعض هذه الألوان لدى الآخرين الذى يشكلون فى «المستنقع» شكلاً من التنويع على «وتر الأنا السابقة» ، وسعى من خلال حشد الشخصيات الجديدة «عبده حسنى ، وفايز الشعلة ، وخريستو ، والكوزى ، واسبيرو الأعور ...» بشكل متعمد ، أو غير متعمّد ، إلى أن يكرّس مفهوماً جديداً للبطولة ،

---

(١) بقايا صور – حنا مينه – ص ٢٣٦

(٢) نفسه – ص ١٧٥

(٣) المستنقع . حنا مينه – ص ٣٥٨ وص ٣٦١

مستقى من المفاهيم الجديدة التى دأبت الواقعية الاشتراكية على ترسيخها ، فى محاولة لسحب دور البطولة من الفرد «السوبرمان» ومنحها للمجموع ، انطلاقاً من أنّ الشعب أو الكادحين ، أو المجموعات البشرية الكبرى هى التى تصنع التاريخ وتحرّكه ، ومن حقّها بالتالى أن تلعب دور البطولة الفعلية حتى على مستوى الفن ، وتجلّى ذلك فى وصف المظاهرة التى احتل وصفها مساحة سردية كبيرة نسبياً واختفت فيها روائح البطولات الفردية ، ليبرز بدلاً من ذلك دور المجموع مما أدى إلى نوع من الغربة بين المساحة التى تحتلها المظاهرة وبقية الرواية ، فقد بدا أن الوصف وصف لمظاهرة أنموذجية منقول عما دأب الواقعيون السوفياتيون على إشاعته فى أدبيّاتهم الكثيرة ، وليس وصفاً لأحداث فعليّة جرت فى مدينة إسكندرونة السورية فى ثلاثينات هذا القرن : **«تعالت الهتافات تطالب بإطلاق سراح المعتقلين ، واعتلى بعض الرجال أكتاف الآخرين ، وراحوا يتكلمون ، وتقدمنا أكثر من باب السراى ، وفى وكدنا أن نسمع المستشار كلماتنا وهتافاتنا لكن المستشار أمر رجال الشرطة والحرس بمهاجمة الناس وردهم عن باب السراى وعندئذ وقعت أولى التحرشات والمناوشات ، ورأينا ثلاثة من الشرطة يمسكون برجل ويضربونه بالعصى والقبضات ، ثم يدفعونه أمامهم لإدخاله نظارة السراى ، فهجم المتظاهرون على الشرطة واستخلصوا الرجل منهم ، وبدأ الاشتباك الكبير الذى امتد على طول الساحة ، وسمعنا فجأة ، طلقات رصاص ، وماجت الساحة بالجموع التى اضطربت ما بين كر وفر ، وشرع الناس يتراكضون فى كل الاتجاهات وازدادت الهتافات وسمع صوت تكسر زجاج من الحجارة التى أخذت تنهال على واجهة السراى الأمامية وعلى جوانبها من الطرقات والمنعطفات التى يتمترس فيها المتظاهرون»** (١) .

لقد أدى حرص حنّا مينه على أن يجعل البطولة بطولة جمعية ، حتى فى الصياغة الفنية إلى قدر من الانسياح الأفقى الباهت للبؤرة السردية ، وبعثرة الأحداث ، وفتور النبرة ، واللهاث وراء افتعال المواقف الإنسانية ، ومحاولة إعطائها العمق المفترض ، متناسياً – أو غافلاً – فى هذا الاتجاه ، مدى رسوخ المفاهيم الأخلاقية السائدة اجتماعياً فى سورية ، بغض النظر عن طبيعة هذه المفاهيم وعن محاكمتها فى ضوء الصواب والخطأ . فالعاهرة «زنوبة» التى سميت فى النقد المعاصر «مومساً فاضلة» صعب كثيراً تحويلها إلى ثائرة ، أو بطلة ثورية ، وصعب أيضاً تحميلها رسالة اجتماعية أو سياسية ، رغم مقاومتها المستميتة للأغا وأزلامه فى «بقايا صور» (٢) . فالعاهرة فى القناعة العميقة لمعظم الشرائح الاجتماعية السورية عاهرة مهما امتلكت فى الفن وفى الواقع ، من فضائل ومزايا ،

---

(١) المستنقع – حنا مينه – ص ٣٠٤ ، ٣٠٥

(٢) بقايا صور – حنا مينه – ص ٢٨٥

وقامت به من أدوار ، يمكن الذهاب مع الكاتب إلى أن آلاف العاهرات ، وليس زنّوبة فقط ، هنّ ضحايا جريمة كبرى قبل كل شيء ، ويمتلكن أيضًا قيمًا أخلاقية وفضائل ، ونبلاً عميقًا ، يفتقد التحلّي بها معظم أولئك اللامعون اجتماعيًا المتصدّون لقيادة المجتمع وهندسة قيمه السائدة وأخلاقياته كرجال الدين ورجال الحكم وأرباب المال ... على سبيل المثال . ولكن ذلك لا يعنى أن العاهرة قادرة على القيادة وتحريك الناس كما فعلت «زنوبة» فى بقايا صور : **فى بيتها وهى سكرى يقتنصونها . يلجون عليها البيت من بابه أو نافذته إذا كانا غير مقفلين ، وقد يتوصلون إلى فتح أحدهما بطريقة ما ، وكثيراً ما انتزعوا خشب النافذة أو حطموه ، وعلى أعواد الثقاب يتسارعون إليها . وفى ظلمة الليل يعلو صوتها ، مقهقهاً ، شاتماً ، صارخاً ، ويثور الضجيج والعراك ، لا لأنها تقاوم ، أو تملك القدرة على المقاومة ، بل لأنها تعجز فتبكى أو تتلاشى كجثة فلا تأبه لما يفعلون بها ، أو يتمزق لحمها ، وينفر فى جسمها الألم فتهرب وهم يلاحقونها ، ويقتتلون عليها ، وتسيل الدماء ، وقد يقع قتلى ، والقرية كلها تلعنها وكلها تنبذها ، وكلها ، فى الليالى ، تترصدها ، وتأثم فيها ، وهى تتحدى رجال القرية ، برغم كل ما يفعلونه بها ، فإذا كانت صاحية هابوها ، وأغضوا عن شتائمها ، وخافوا جرأتها التى تبلغ درجة التهور إذا استبدّ بها غضب من واحد منهم** (١) .

... كان مشهداً مروعاً ذلك الذى تجلى وبعض الفلاحين يحملون دركياً ليلقوه فى النار .. كان يصرخ برعب قاتل ، ويستغيث بخوار ثور يذبح ، وزنوبة التى ارتقت السقف وأشعلت النار فى المخزن بعد أن هربت من الدرك تحرّض الرجال على أن يفعلوا ، وتطلب منهم أن يحرقوا السيد. أيضاً ولا يدعوه يهرب . كانت تقف على حافة السطح ، ممزقة الثياب ، منكوشة الشعر ، مقهقهة كجنّية رهيبة أسطورية ، والنار والدخان يتعاليان من حواليها ، والذين تحت يصيحون بها أن تنزل ، أن تلقى بنفسها قبل أن ينهار السقف بها ، وهى ماضية فى قهقهتها الهستيرية ، رافعة بيدها زجاجة الكاز التى أشعلت بها النار من الفوهة التى فتحتها اللصوص فى سقف المخزن ، ترش ما بقى منها على السطح والأرض والناس ، وفى نوبة جنون غضوب بينما الخشب المشتعل يطقطق ويتهاوى . والشعل الحمر والشقر ، من الأعمدة المنهارة تتساقط فى كل الاتجاهات ، فيرتدّ الناس اتقاءً لها ، ثم يهجمون بعنف أشد وقد استثارتهم تلك اللعبة الشيطانية مع الموت ...

... ومع صرخة خرجت كالزئير ودوّت فوق جميع الصرخات ، تهاوى جسم زنّوبة كخرقة أطارتها هبّة ريح شديدة ، وسقط فى الباحة الأمامية للمخزن» (٢) .

---

(١) بقايا صور – حنا مينه – ص ٢٨٥

(٢) نفسه – ص ٣٥٦ ، ٣٥٧

و «اسبيرو الأعور» في «المستنقع» ورغم منطقية الدور الذي نسبه إليه الكاتب في خدمة أهالي الحي ، فجعله يندفع لإنقاذ جرحي المظاهرة ، مغامراً بحياته [1] ، لإنجاز ذلك ، وجعله ينقذ أهالي الحي أيضاً من المجاعة عندما اكتشف وجود أسماك الحنكليس في مستنقعات قريبة ، وعلمهم طريقة صيدها بالسلال [2] فإن قدراً من الافتعال بقي عالقًا بالطريقة التي اعتمدها حنا مينه في رسم شخصية «اسبيرو» الأعور الأمّي المهترى من الفقر والهامشية الاجتماعية ، وخصوصاً ما تعلّق بإصراره على إحضار منشورات الحزب وكراساته إلى كوخه ، وإصراره أيضاً على إحضار الطفل القارئ ليقرأها له دون أن تؤدى عملية القراءة والاستماع إليها إلى الاستيعاب والفهم بالضرورة : **«أجلسني قربه ، على الحصير ، وأنزل الفانوس ، فوضعه على وسادة من قش هي وسادته الوحيدة ، وجلس أمامي ، على ركبتيه ، ومد يده إلى صدره فأخرج كراسًا . وقام إلى الباب فأغلقه ، ثم عاد إلى جلسته ومن عينه الواحدة يشع فرح عجيب** [3] .

قدم «دوستويفسكي» في «ذكريات من بيت الموتى» عدداً كبيراً من نماذج المجرمين في روسيا القيصرية ، وسعى في روايته الطويلة إلى أن يتفهمهم المجتمع الروسي ، وأن يجد تفسيراً إنسانيًا عميقًا لوجود هؤلاء ، ينضوي في الإطار الديني المسيحي ، ويتجاوزه في آن واحد ، وخاصّةَ ما تعلّق بالظروف الرهيبة التي جعلت المجرم مجرمًا ، بوصف المجرمين والمنتمين إلى القاع الاجتماعي ضحايا جريمة اجتماعية سياسية مرعبة وليس العكس . ولكنه لم يقدمهم أبداً بوصفهم قدوة قابلة للاحتذاء كما أوحى بذلك عملا حنّا مينه «بقايا صور» و «المستنقع» .

تذكّرنا «المستنقع» أيضاً بمجموعة قصصية لجون شتاينبك John Steinbeck اسمها «هضبة تورتيلا» [4] يتناول فيها مجموعة من النماذج المنتمية إلى القاع الاجتماعي ويضمّها حيَ تزدحم به البيوت الواهية الملفّقة على هامش إحدى مدن الغرب الأمريكي ، أطلق الكاتب اسمه عنواناً للمجموعة «هضبة تورتيلا» ، مثلما أطلق حنّا مينه اسم حيّة «المستنقع» على الجزء الثاني من سيرته الذاتية ، ولا أريد في هذه الاتجاه أن أتهم حنّا مينه بالاستيلاء الفني على تجربة جون شتاينبك، ولكن كثرة التشابهات تجعل هذه المقارنة العابرة مطلوبة ، أو مسوّغة في الحد الأدنى وخصوصاً فيما يتعلق بالسيرورة المركزية للأحداث وكيفيات البناء واختيار النماذج والزوايا التي تم من خلالها النظر إلى الشخصيات مع وجود فرقين :

---

(١) المستنقع – حنا مينه – ص ٣٠٦

(٢) نفسه – ص ٣١٩ ، ٣٢٠

(٣) المستنقع – حنا مينه – ص ٣٢٦

(٤) هضبة تورتيلا – جون شتاينبك John Steinbeck ت – د. إبراهيم يحيى الشهابي – دار الأدهم – دمشق ط (١) ١٩٨٦

الأول : أن شتاينبك عرض شخصياته بوصف العرض تصويراً واقعياً لنماذج حيّة ، مجرّد تصويرها بعاهاتها الاجتماعيّة والنفسيّة والأخلاقيّة ، والجسديّة ، يعنى تلمّس قدر كبير من التفهم الاجتماعى لأوضاعها . بينما حمّل مينه بعض شخصيات المستنقع التى تحمل تشوهات معينة ، «كاسبيرو الأعور» رسائل إيديولوجية ومهمّات تبشيرية سياسيّة تعجز موضوعياً عن حملها .

والثانى : أن شتاينبك طرح الأحداث فى مجموعة من القصص القصيرة التى ترتبط فيما بينها ، - بشكل واهٍ ومضمر أحياناً - من العلائق السببية والاشتراطيّة ، مما جعل شكله الفنى فى «هضبة تورتيلا» يقف على حدود القصّة القصيرة والرواية ، وقد بلغ هذا الشكل درجة الإتقان فى «حقول الفردوس» التى يمكن عدّها مجموعة من القصص القصيرة ، ويمكن عدّها أيضًا رواية ، ضمن عدد من المشاهد والأحداث التى ينبثق كل منها عن الآخر انبثاقًا شديد الذكاء ، يدهش القارئ من خلال اختيار النقطة التى ينبثق منها الحدث الجديد . حيث تبدو القصة مكتملة ومنتهية ، دون أن تترك أثراً فيما يمكن أن يليها . ثم يفاجأ القارئ بانبثاق متفجّر وغزير لأحداث جديدة ، وحضور حالات إنسانية جديدة ، من نقطة منسية أو هامشية فى القصة السابقة ، بينما وقع «مستنقع حنّا مينه فى حال من الترهل والانسياح السرديّين اللذين أدى إليهما افتقاد العلائق السببية بين الشخصيات والأحداث والاكتفاء بالإطار المكانى لتشكيل الوحدة الفنيّة للرواية ، وهذا ما لم يتحقق فى «المستنقع» بصورة مثاليّة ، وخاصة فى ظل غياب أحداث يمكن تسميتها «أحداثاً ساخنة» فالفرق كبيرة بين رسم صورة «زنّوبة» وحرق مخزن الحبوب فى «بقايا صور» من جانب والمظاهرة أمام «السراى» فى «المستنقع» من جانب آخر ... إذ كانت الأحداث فى الأولى مقتطعة من الحياة ومعروضة بحرارة منقطعة النظير ، بينما بدت الظاهر منقولة عن وجودها فى كتاب آخر أو فى فيلم سينمائى ، وترافق ذلك مع غياب شخصيّة مركزية قادرة على مركزة الأحداث وتبئيرها ، وهذا ما استطاعت شخصية الطفل المرهف المعذّب أن تقوم به بكفاءة عالية فى «بقايا صور» .

هناك ملاحظة أخيرة تتعلق بالسيرة الذاتية عمومًا والسيرة التى كتبها حنا مينه فى ثلاثة أجزاء خصوصاً ، وتتلخص فى إمكانية جعل السيرة الذاتية عملاً مفتوحاً إلى اللحظات الأخيرة فى عمر الكاتب ، فأعمال حنا مينه مثلاً تضمّ عرضًا لتجربته مع الكتابة : «كيف حملت القلم» وهذا العمل يمكن ضمه ليصبح جزءاً رابعاً من السيرة الذاتية وإذا أضفنا إلى السيرة نفسها عمله «هواجس فى التجربة الروائية» تتضح فكرة إمكانية انفتاح السيرة الذاتية إلى آخر عمر الكاتب إلى أقصى الحدود ، ولذلك لابد من وضع حد اعتبارى - اعتباطى أحياناً - للحدود الفنية التى تنتهى عندها السيرة الذاتية ، «فالقطاف» على سبيل المثال لا تتصل فنياً بما يمكن تسميته رواية السيرة الذاتية إلا فى بداياتها التى تتناول هجرة الأسرة من الإسكندرونة إلى اللاذقية ولكنها تغرق بعدئذ فى معاينة

بعض تجارب الآخرين بالإضافة إلى إسهابات طويلة فى وصف المشاعر الذاتية التى يشترط لها الكاتب اتّصالها المباشر بما يراه من أحداث ، فلو أردنا أن نضمّ إلى السيرة الذاتية جميع ما يراه الكاتب فى حياته لأمكن وضع معظم الأعمال الروائية ذات المنحى الواقعى فى إطار السيرة الذاتية ، ولذلك لابد للدّرس النّقدى من أن يضع حدوداً اعتبارية للسيرة الذاتية حتى لو لم يوافق كاتب السيرة نفسه على ذلك ، «فالقطاف» يتمركز المثير فيها سردياً حول أحداث رآها الكاتب – أو ربما سمع بها فقط – و «كيف حملت القلم» عمل يتناول تجربة خاصّة أو بالأحرى شديدة الخصوصية من حياة الكاتب ، ولذلك لا يجوز أن نحشر جميع ما يتعلق بالحياة الفعلية للكاتب ضمن خانة السيرة الذاتية ، وإنما لابدّ من اختيار ما يتسق مع جملة السمات الفنية التى تجعل الرواية تمركز جميع أحداثها ، أو فى الحد الأدنى أكثر أحداثها سخونة ورهافة وإثارة حول الذات الراوية للكاتب ، وهذا ما كان شديد الوضوح فى «بقايا صور» لحنّا مينه وفى «الخبز الحافى» لمحمد شكرى على سبيل المثال .

رابعا – الإثارة السردية الخاصّة «بالخبز الحافى»

«الخبز الحافى» يتناول فيها كاتبها سيرته فى مرحلتىّ الطفولة والمراهقة وبداية الشباب وقد حشد الكاتب لاحتضان نشأته كل ما يمكن حشدّه من مظاهر السوء بمعانيه كلها ، فاتخم الرواية بكل ما هو مطلق فى السوء ، كالأب ، والأخوة ، والحى والشارع والمسؤولين ورجال الأمن ، ورجال الاحتلال الإسبانى ، وأصحابه من أولاد الشوارع واللصوص ومرتادى الخمارات ، ودور البغاء ، والعاهرات ، والشاذّين جنسياً .... الخ .

لقد كان العمل حشداً عجيباً لعالم لا يمكن أن يكون معروفاً إلا فى أعماق القاع الاجتماعى الأدنى .. الأدنى .. والفرق النوعى بين تعامل حنا مينه الطفل مع إطاره الاجتماعى الموجود فى «بقايا صور» تحديداً ، وتعامل محمد شكرى مع الإطار المماثل ، أن محمد شكرى ، بدا فى روايته الابن الطبيعى لهذا الإطار ، وانغمس فى رذائله ومخازيه دونما تردد ، بينما تعامل حنا مينه منذ اللحظات الأولى مع الإطار من خارجه ، ولذلك لم ينغمس فى مشاكله وقضاياه ، وخصوصاً فى القرى التى نظر إليها ثم هجاها باستعلاء السائح الغريب وعيونه التى تتقن التنقيب عن العيوب والآفات ، وتتسامح أحياناً ، فتظهر التأثر العميق والاندماج بما تراه ، وهذا الفرق من العوامل الجوهرية التى رشحت «الخبز الحافى» لعدّها الأنموذج الأقدر على اختزال خصوصية الإثارة والإدهاش فى أعمال السيرة الذاتية والتمثيل عليها بكفاءة عالية فى النقاط التالية :

١ - الحرية السرديّة

يشيع في أوساط القرّاء أن فنّ الرواية هو الفن الأمثل لممارسة حريّة الكتابة بمعناها المطلق ، بسبب مرونة هذا الجنس ، والمشروعية التي أباحها لنفسه في الاستيلاء على كافّة التآليف الثقافية المعروفة ، واستثمارها لصالحه ، كالشعر والتاريخ والتفكير الفلسفي ، والوصف الجغرافي ، والتحليل النفسي ، والحوار المسرحي والرسم والتصوير ، والموسيقى ، والنقد ، والتذوق ، والوثائق ... وغير ذلك .. ولكن التجربة الفعلية للتأليف الروائي تسير في منحى آخر ، تصبح فيه «حرية الكتابة» عبئاً وتحديًا جماليًا وإبداعيًا ، أكثر مما هي امتياز وعامل مساعدة ، وإلا أصبح معظم الناس ، وليس فقط معظم الذين يكتبون ، روائيين فلكل فن قوانينه التي يكتشف المتمرّس بالكتابة ، وحتى المبتدئ بها أنها قوانين تتمتع بقدر ليس ضئيلاً من الصّرامة .

إن أيّة قراءة «للخبز الحافي» تظهر القدر الكبير من الحرية التي انطلق منها الكاتب في بناء عمله . فقد بدا في الرواية أنه لم يتقيّد بأيّ قيد ، ولم يلتزم بأية صيغة جماليّة معهودة ، ولم يراع حشمة أو اعتباراً للأخلاقيات الدارجة ، والسائدة اجتماعيًا ولم يستشعر حرجاً في ذكر ما ذكر أنه مرّ معه من ممارسات بذيئة وشاذة ، ممنوعة اجتماعياً وقانونيًا ، ربما باستثناء إبقاء قفاه نظيفاً .

لا شك في أن «الحريّة المضمونية» الحريّة التي يبدو أنه جعلها في الموضوعات التي ضمّنها سيرته ، كانت من أبرز العناصر التي طرحت إثارتها الخاصّة لدى القراء ، وهذه الحرية انتقلت أيضاً إلى طرائق التعبير ، وترتيب الأنساق السرديّة التي التزم فيها عموماً نسق التعاقب الزمني ، فابتدأ من الفترة التي يبدو أن ذاكرته أسعفته في الانطلاق منها ، وتجلّت الحريّة أيضًا في وقوفه عند محطات حياتيّة بذاتها ، وتجاوز أخرى ، وربما كان الانتقاء أمراً معتاداً ومسوغًا في الفن ، وفي توثيق محطات حياتية ، معينة ، على السواء . فمن الطبيعي أن يقف الإنسان - أي إنسان وليس كاتب السيرة الذاتية فقط - عند الذي يظنه الأكثر تأثيراً وفعلاً في صياغة شخصيته عمومًا ، والمرحلة التي بدأ يستذكر منها محطاته الحياتية المختلفة خصوصاً ، ففي النسق التالي لا تقتصر ممارسة حرية الكتابة على اختيار الموضوع ، بل تتجاوزه إلى أسلوب التعبير المتجلي في تسمية الأشياء بمسمياتها الشائعة وفي متابعة تفاصيل يمكن عدها ، من وجهة نظر معينة ، فائضة عن الحاجة الفعلية للموضوع من جانب ، وتشكل تكريساً لممارسة البذاءة .. من جانب آخر :

«قلبي يخفق بعنف . أسية وفاطمة لا خوف منهما ، لكن العلاقة معهما ليست إلا انزلاقًا والتحاماً مسطحين . هذه المرأة ستتركني .

أنت لا تعرف بعد حتىّ كيف ...

لم أعرف ما أقوله لها ، لكننى فكرت فى الكلاب» [١]

تشير دراسة الدكتور صبرى حافظ «البنية النصّية لسيرة التحرّر من القهر» إلى وجود ما يشبه اللفيف من الأصدقاء الذين نصحوا محمد شكرى بكتابة سيرته الذاتية ، فكتب ما كتبه بعفوية كبيرة جنّبته كثيراً مما يعمد إليه الكتاب المتمرّسون بفعل الكتابة من عمليات تصويب وحذف وإضافة وإعادة كتابة وما إلى ذلك ... **«فقد انبثق النص لا عن رغبة مسبقة فى كتابته أو تعمل قصدى لإنشائه ، وإنما ، ككل شيء فى حياة صاحبه التى يرويها لنا بتلقائية نادرة وصدق جارح ، كاستجابة فورية للحظة سرعان ما تتحول إلى تجربة يعيشها بكل كيانه . جاء النص نتيجة لادعاء شكرى بأنه كتبه بالرغم من أنه لم يكن ساعتها قد كتب حرفاً واحداً . ففى جلسة جمعته مع صديقه الأمريكى بول بولز الذى اختار طنجة وطناً له ، وعدد من المثقفين والصحفيين الأجانب فى طنجة اقترح عليه أحدهم أن يكتب سيرة حياته الشائعة تلك ، وتعهد بأن بنشرها بالإنجليزية لو فعل ، بينما تحمس بولز لترجمتها ، فقال لهم محمد شكرى على الفور : لقد كتبتها بالفعل ، إنها موجودة لدى فى البيت»** [٢] ... وعلى هذا الأساس كتبت الرواية فصلاً فصلاً ، وفق ما كانت الذاكرة الحيّة تطرحه على الورق بحرّية منقطعة النظير ، ودونما أى نوع من الرقابة الداخلية ، أو الخارجية ، وكل ذلك ساهم فى إعطاء النّص حيويّته الخاصّة وقدرته المميزة على الجذب والحياة فى أذهان الآخرين والانضمام إلى تجاربهم وتحصيلاتهم الثقافية ، وسواء تم عدّ هذا النص مجرد سيرة ذاتية ، أم تم عدّه عملاً روائياً .. فإن مزيّته تتجلى فى عدد من القضايا التى تتجاوز الإطار التسجيلى الباهت فى السير الذاتيّة التى لم يكتبها روائيون ، وتنضم إلى الجماليات المعهودة فى الروايات المعاصرة .

النّص على قصره النسبى يحتوى على معظم الأشكال التعبيرية التى اعتاد القارئ أن يجدها فى الرواية ، كالسرد التلقائى المتدفق حيناً : **نزلت إلى قبو المؤن لأحتفل بالعرس الخيالى . فتحت صنبور البرميل وملأت قدحاً بنبيذ أعرف طعمه الجيد . وضعت زيتوناً أسود والجبن الدنماركى فى صحن . أشرب وآكل على مهل . إحدى صور مونيك الجميلة أمامى تغمرنى . نفخت فيها الحياة . تمطّطت مونيك . نفخت الصورة فى جسدى رعشة الحلم اللذيذ . أهى الصورة فى خيالى أم خيالى فى الصورة ؟**

---

(١) الخبز الحافى – محمد شكرى – ص ٤٣

(٢) الشطار – محمد شكرى – دراسة الدكتور صبرى حافظ «البنية النصية لسيرة التحرر من القهر» – دار الساقى – بيروت – ط (١) ١٩٩٢ – ص ٢١٩

الألوان متموجة ، كل الأوان لا لون ولها كل الألوان ..» [1] ونجد السرد المتأنىّ حيناً آخر ، ونجد أيضاً تحليل الشخصيات ورسمها بإتقان ، والوصف وملاحقة التفاصيل ، والحوار ، وتضمين الشعر والغناء المحلّى : **«كثيراً ما يباغتنى أبى فى الشارع من الخلف ويقبض على من ياقة قميصى أو يلوى ذراعى إلى ظهرى بيد وباليد الأخرى ينهال على ضرباً حتى يسيل دمى . عندئذ أعرف أن حزامه العسكرى السميك ينتظرنى فى المنزل . حين تتعب يداه وقدماه من الضرب يعضنى فى كتفى أو فى ذراعى قارضاً أذنى ، صافعاً وجهى»** [2] .

– توقفنا قدام باب من الخشب . دفعه فتراءت لنا أضواء فوانيس . سمعنا صوتاً :

– من هناك ؟

– فرد عليه التفرسيتى :

– أخو التفرسيتى .

صوت جميل لشاب يمول :

يــالــيــل طــل أولا تــطــل لا بـدَ لـى أن أســهــرك
لـو بات عـنـدى قــمــرى مــا بتَ أرعـى قــمــركْ» [3]

إن كل ذلك يشكل نقضاً ممكناً للمصداقية المزعومة والمتوخّاة معاً فى نصوص السيرة الذاتية ، لأن تمرّس الكاتب بقراءة الرواية وإنتاج واحد من نماذجها المتقدمة يتعارض جزئياً ، وربما كلياً ، مع ظروف النشأة التى استمرت فى «الخبز الحافى» على هذا المنوال إلى أن بلغ الكاتب ما يقارب عمر العشرين ، ورغم ذلك ، لابد من الاعتراف بإمكانية أن يصبح الكاتب كاتباً دفعة واحدة ، وإمكانية أن يكون الكاتب «فلتة زمانه» حسب التعبير الشائع ، وحسبما يحاول معظم الذين ينصرفون إلى كتابة سيرهم الذاتية إقناع الآخرين بفكرة التفوّق المطلق وخرق القاعدة بشكل مباشر أو غير مباشر . إن من الممكن وجود مسوّدة ، أو مسوّدات عديدة «للخبز الحافى» اطلع عليها آخرون متمرّسون بالكتابة عموماً ، ومن الممكن أيضاً أن يكون هؤلاء قد مارسوا عدداً من التصويبات ، وخذفوا جملاً ، وربما فصولاً ، واقترحوا إضافة غيرها .. أو تعديل بعض الصياغات وما شابه ذلك ،

(١) الخبز الحافى – محمد شكرى – ص ٦٢

(٢) نفسه – ص ٧٤ ، ٧٥

(٣) نفسه – ص ٨٥

مع ملاحظة أنّ هذا العمل مشروع فى كافّة أشكال التأليف الثقافى ، وأن كتّاباً يطلعون الآخرين على بعض المسوّدات ويحدث أن يأخذوا بملاحظات الآخرين واقتراحاتهم حول ما تمّ إنجازه بصورته الأولى .

ولكن ...

أيّاً كان واقع الحال مع محمد شكرى أثناء كتابة هذا الجزء من سيرته الذاتية الروائية ، فإن واقع النّص يشير إلى تلك المساحة الهائلة من حريّة الكتابة وحرية التعبير اللتين أباحهما الكاتب لنفسه ، وشكّلتا بالتالى واحداً من أبرز العناصر التى ساهمت فى تحقيق ما حققته «الخبز الحافى» من إثارة وجذب وانتشار .

(ب) الواقعية الصرفة وكبح الخيال

لا يتّسع المجال للدخول فى التفاصيل التى تحيل إليها كلمة «الواقعية» التى يعدّها بعضهم من أكثر الكلمات الاصطلاحية تضليلاً (١) . بسبب ما يحتاجه ذلك من استفاضة يضيق عنها البحث ، ولذلك لابدّ من تقييدها فى هذه الفقرات ، وقصر دلالتها على التضاد مع التخييل ، فالأحداث التى جرت فى الرواية يفترض القارئ – انطلاقًا من زعم المؤلف – أنها جرت فعلاً فى حياة الشخص صاحب السيرة الذاتية ، على خلاف الأحداث ذات الصفة التخييلية الخالصة التى نطالعها فى الروايات ، مع التأكيد على أن الروايات عموماً ، وليس فقط تلك التى يطلق عليها صفة الواقعية ، تضمّ أحياناً أحداثاً أكثر واقعية من تلك التى تجرى فعليًا فى الواقع (٢) ، حيث يضمّ الواقع الإنسانى حالات وأحداثاً لا حصر لها ، تتسم بالغرابة والعجائبية واللامعقولية . بينما يحرص الكاتب الروائى الذى يريد إيهام الآخرين بواقعيّة أحداثه ، وإمكانيّة حدوثها فى الحياة ، على أن يخلص أحداثه مما يعلق بها من أمور خارجة عن المألوف يمكن أن تؤدى إلى التشكيك بواقعية الواقع المزعوم ؛ وأيّاً كان الموقف المعتمد من الواقعية فى جميع مدارسها واتّجاهاتها ، من جانبى المؤلّفين والقرّاء على السواء ، يظل للواقعية سحرها الأخّاذ ، وجاذبيّتها الخاصّة ، حتّى لو التزمت التخييل فى صناعة الأحداث ورسم المسارات ، أى حتّى لو كان الواقع المرسوم فى الرواية واقعاً من صنع الخيال .

---

(١) نظرية الرواية – جون هالبرين John Halperin وآخرون . مقالة إعادة النظر فى الواقعية – جورج ليفين George Levin – ص ٣٤١

(٢) مدخل إلى الرواية الإنجليزية ، أرنولد كيتل Arnold Kerrle – ص ٢١٨

وإذا كان للواقع المصنوع بقوّة الخيال جاذبيّته الآسرة ، فكيف ستكون الحال مع الواقع المنسوخ نسخًا أميناً عن الواقع الفعلى ؟ .. الواقع المتخيّل يكون عادة مرسوماً بقدر من الإتقان ، يعكس حرص راسمه على تخليصه من عناصر الثقالة والتفاصيل الفائضة عن الحاجة الفعلية لحدود العمل ، التى يحدّدها ويضبطها المؤلّف وفق القوانين الداخليّة لعمله الفنّى وليس وفق القوانين السائدة فى الحياة الواقعية خارج الفن . الرسّام مثلاً يرسم المشهد الواقعى انطلاقاً من القوانين المعروفة فى فن الرسم ، فى الإطار المحدد بأبعاد لوحته ونسبة العرض إلى الطول ، ونوعية الألوان وما شابه ذلك .. حيث يتم تغييب الأبعاد الفعلية للمشهد القائم فى الحياة الواقعية ، ويحدث نوع من القطيعة الأبديّة بين المشهدين ، الواقعى والمرسوم ، ويخضع كل منهما لحياة مستقلة عن الأخرى ، مهما بدت علائق الإحالة والمشابهة قويّة ، كما فى مثال شجرة الواقع وشجرة الفن اللتين فصّل فى الحديث عنهما ريكاردو Jean Ricardou [1] . وبالمقابل تزدحم الحياة الفعلية للناس بقدر هائل من التفاصيل الركيكة والزحام والبشاعة والاعتياد الممجوج ، والرخاوة ، والملاسة ، وما إلى ذلك من آلاف الأشياء التى لا يشكّل نقلها إلى فضاء العمل الفنى – الروائى خصوصاً – أيّة قدرة على الجذب الجمالى والإغراء بالقراءة .

ومع ذلك ..

نجد كثيرين ، قرّاء وكتّاباً ، يعطون النقل الأمين عن الواقع قيمة فنيّة أحياناً ، وأخلاقيّة أحياناً أخرى ، اتّساماً مع الصدق بمعناه الشامل ، بوصفه قيمة مطلقة جماليًا وأخلاقيًا ، بغضّ النظر عموماً عن كيفيّات النقل ، ومشروعية الانضمام إلى الفن والأدب .

«الخبز الحافى» تشعر قارئها أنها نقلت الواقع بأمانة قصوى ، ليس لأن الكاتب وضع عبارة «سيرة ذاتية روائية» على الغلاف الداخلى للعمل ، بل لأن السياق النّصى يشى بقوّة ذلك الواقع وقسوته الرهيبة ، وتأثيره المرعب فى الذين عاشوا فى كنفه . وما ساهم فى ترسيخ الاعتقاد بمصداقيّة ما جاء فى الرواية ، إن الكاتب أتقن تعرية نفسه من الداخل والخارج ، ومرّغ كثيراً من القيم المتماهية مع فكرة «القداسة» بوحله الخاص الذى أفرزه ذلك الواقع الموحل : **«صياد يأكل فطيرة محشوة . آكلها معه فى خيالى . يستند على حافة مركب الصيد وأنا متعباً أنظر إليه ، أنظر إليه لعله يرمى شيئاً وآكل . قرد مربوط إلى صارى المركب يمسك بين يديه شيئاً يحاول بعصبية أن يكسره بأسنانه . تمنيت أن يكون ذلك الصياد يمضغ بلا طعم كما كنت أنا أمضغ سمكتى النتنة . ينظر شارداً إلى مبانى طنجة القديمة . قلت له فى خيالى : «ارم خبزك كما رميت أنا السمكة النتنة» .**

---

(١) قضايا الرواية الحديثة – جان ريكاردو – Jean Ricardou – ص ١٤٣

ناداه رفيق فى المركب . رمى الفطيرة إلى الماء ثم ذهب إليه . انبجس طعم الملح لذيذاً فى فمى . أحسست بلذة تنعش جسدى الرخو . تعبى يخف . نزعت قميصى وسروالى وقفزت إلى الماء . طفت تحت قطعة الخبز . ضحك الصياد . رفعت رأسي إليه . قبضت على الشطر وفتته فى قبضة يدى . قطع الخراء تعوم حولى ، بقع من زيت المركب . سبحت نحو السلم الحجرى . قطع أخرى من الخراء والخبز تطفو أمامى . اختلط فى ذهنى الخبز بالخراء . تسرب الماء القذر إلى حلقى اختنق تنفسى ..» [1] . ولم يكتف الكاتب بالحديث عن جوعه وصراعه مع الموت جوعاً وتشرداً ، بتلك التفاصيل المدهشة التى تحسم أى شك يحوم بشأن المصداقية وعدمها ، بل وضع إلى جانب ذلك سوءات- كلها ، وعوراته ونواقصه فى محرق العدسة المكبرة ، ولم يعرّها فقط ، وإنما دعا الآخرين بإلحاح ، إلى أن يروها مكبرة وواضحة ، وكأنها مفخرة . وضم إلى خانة الدنس القائم فى الرواية حالة الأبوة بوصفها قيمة ، درج المجتمع فى المنطقة العربية خصوصاً ، على ربطها بفكرة القداسة : **«أخى يبكى ، يتلوى ألمًا ، يبكى الخبز . يصغرنى . أبكى معه . أراه يمشى إليه . الوحش يمشى إليه . الجنون فى عينيه . يداه أخطبوط . لا أحد يقدر أن يمنعه . أستغيث فى خيالى . وحش . مجنون ، امنعوه ، يلوى اللعين عنقه بعنف أخى يتلوى . الدم يتدفق من فمه اهرب خارج بيتنا تاركًا إياه يسكت أمى باللكم والرفس»** [2] .

«لكى أخفف من كراهيتى الشديدة لأبى أخذت أبكى من جديد . كنت خائفاً من أن يقتلنى كما قتل أخى» [3] .

ذلك كله ساهم فى إضفاء نبرة الصدق وترسيخ الاعتقاد بها لدى القرّاء عموماً ، انطلاقاً من أنّ الذى يكذب يكذب عادة فى مثل هذه الحالات للتستّر على ما يمكن أن يشعر بالخجل والخزى والعار ، انسجاماً مع مضمون «وإذا ابتليتم بالمعاصى فاستتروا» فالمعتاد فى تناول الآباء الواقعيين فى السيرة الذاتية المكتوبة . والجوانب المرويّة منها مشافهة خارج نطاق أشكال التأليف الثقافى ، أن يكون الآباء مثالاً للفضيلة والتقى حتى لو لم يكونوا كذلك ، وطالما أن الكاتب فعل نقيض التستير المألوف ، أى التعرية المطلقة ، فإن فعل التعرية يقوم دليلاً – يعده بعضهم قطعياً – على صدقه ، ولذلك يعطى العمل فى ضوء هذا الفهم ، قيمة مزدوجة ، واحدة فنية وأخرى أخلاقيّة تنضوى فى إطار الأيديولوجيا عموماً .

---

(١) الخبز الحافى – محمد شكرى – ص ١٠١

(٢) الخبز الحافى – محمد سكرى – ص ١٢

(٣) نفسه – ص ١٤

وما تمّ ذكره بشأن تعرية الذات وتقبيحها ، وعدم التحرّج ، وانعدام الخجل من إظهار العورات والسوءات ، بوصف ذلك دليلاً على الصدق . لابدّ من مناقشة الأمر في إطار العلاقة العريضة مع الغرب ، الذى يسعى عدد كبير من الكتاب العرب ، – المغاربة خصوصاً – إلى التوجّه إليه بكافة السبل . لأن ما يهمله الغرب ، يظل أسير محليته وإقليميته الضيقة ، وبالمقابل ، فإن الحصول على استحسان القارئ الغربى ، أو رضاه فى الحد الأدنى ، هو السبيل الوحيد المتاح لبلوغ «العالميّة» ذلك الحلم الذى يداعب مخيلة جميع الكتّاب تقريبًا . وفى ضوء الهجس المرضى بالحصول على استحسان الغرب يمكن تفسير إسراف بعض الكتاب المغاربة ، بذكر السوءات والمخازى والعاهات وحملها إلى القارئ الغربى ، عل ذلك يؤدى إلى إثارته وإدهاشه بطريقة ما ، ربما على طريقة المهرّج الذى يضطر إلى الكشف عن عورته لإضحاك الملك ، أو إثارة انتباهه حين تفشل الطرق الأخرى المعتادة فى تحقيق ذلك . وخاصة أن بعضنا يرى أننا أمة مفلسة ، ومهزومة فى حضارة القرن العشرين ، وليس لدينا ما نفاخر به الغرب ، حتى الماضى «العريق» أقلع كثيرون عن المفاخرة به ، وجعلوه فى خانة النسيان وخاصة بعد فشل بعض المشاريع الإحيائية السياسية فى المنطقة العربية . ولذلك لا يجد هؤلاء الممتلئون بعقد الدونية الشاملة تجاه الغرب سبيلاً إلى قبولهم لديه سوى حمل عوراتهم ومخازيهم إليه . ليس بقصد استدرار الشفقة والاستيعاب والتفهم فى ظل الشعارات الإنسانية العريضة . وإنما بقصد حمل بضاعة نادرة إليه ، وعلى الأقل ، بضاعة لا يعرفها على نطاق واسع ، متناسين ، أو ناسين ، أن المخازى تتقاسمها الأمم والشعوب بأنصبة متساوية ، أكثر مما يتم عادة تقاسم المفاخر والأمجاد .

وهذا جميعه يمكن أن يفسر إلى حدّ كبير ، إمكانيّة الكذب ، وافتعال المواقف المخزية بدلاً من ادعاء النقيض . دون أن يعنى ما سبق ذكره بهذا الخصوص أنّ جميع ما جاء فى «الخبز الحافى» كان كذباً بقصد استرضاء الغرب ، ولا يعنى أيضًا أنه الصدق المطلق ، لمجرد أنه نقل كثيراً من الحقائق المرّة الجارحة ، التى اعتاد الناس على تغطيتها والتستر عليها . وكلّ ما فى الأمر أن أدلّة الصدق التى تعتمد لتثمين «الخبز الحافى» يمكن إقامة أدلّة على نقضها بنفس القوة . ومع ذلك يظل الاعتراف بجاذبية تلك الواقعية الفجّة ، والتى تبدو قاسية وغير مشذّبة مطلوباً ، فللواقع القاسى المرير المرعب حضوره القوى ، حتى فى إطار كافّة التآليف الجمالية بما فى ذلك التأليف الروائى ، ولقراءة التفاصيل الواقعية لمثل هذا الواقع جاذبيّتها الآسرة الخاصّة ، التى يقصر عن إحداثها فعل التخييل فى معظم الأحيان .

(جـ) الأسى على طفولتنا المفجعة

ربما كنا جميعاً نحمل من طفولتنا ذكريات لا حصر لها بعضها ينطوى على قدر من المرارة والأسى ، وينطوى بعضها على مقادير أخرى من البهجة والفرح . ولكنّ صورة المرارة هى الأقدر عموماً على البقاء ، وعلى ملاحقتنا فى أيامنا التالية . وعندما تطالعنا صور المرارة مجسّدة فى الفن ، فذلك يثير عدداً من الانفعالات التى يصعب تحديد كنهها بدقة ، لاختلافها من شخص إلى آخر ، ولكنها بمجملها تنصبّ فى مجرى الحزن والأسى ، والتفجع على ما ضاع منا وعلى أطفال رائعين صاروا «نحن» ، وكان من الممكن أن يصلوا أعلى الذرى لو كانت طفولتهم على غير ما كانت عليه .

فى «الخبز الحافى» وحتى فى «بقايا صور» نطالع ذلك الواقع المرعب الذى يكتنف مساحة هائلة من حياة الأطفال العرب من المحيط إلى الخليج ، وصور القتامة والبشاعة والتشوه والحرمان والقهر التى جعلها الكاتب تحتضن نشأته ، تشتمل قطاعات كبيرة مما يعيشه أطفال العالم الفقير عموماً ، بمن فيهم أطفال العالم العربى ، مع ملاحظة أن المطابقة بين ما حدث فعلاً ، وما تمّ تدوينه تحت غطاء الصدق المطلق المفترض فى السيرة الذاتية ، لا تقلل من إمكانية اشتمال الصورة فى إطارها العام لذلك العدد غير المحدود من التفاصيل الحياتية التى تقبل الانضواء تحتها ، فأوضاع أطفال «الخبز الحافى» يصعب تعميمها على جميع أوضاع الأطفال المقيمين فى المنطقة العربية ، وحتى المغربية . ويصعب تعميمها أيضاً على تلك الفترة التى يعاينها الكاتب من تاريخ المغرب ، ولكن حسب الرّواية أنها فتحت العيون على تلك الأوضاع المرعبة التى اكتنفت نشأة أجيال لا حصر لها من الأطفال الذين كنا «هم» وصاروا «نحن» : **«أدفع عربة يد مشحونة بالطين أو القرميد ثمانى أو تسع ساعات فى اليوم . انسلخت راحتاى ودميتا وكنبتا . خشن وجهى بالشمس والغبار واشتد جسمى مثل طبل .**

انتقلت إلى عمل آخر فى معمل الفخار . كان على كذلك أن أدفع نفس عربة اليد ثمانى أو تسع ساعات فى اليوم . فى هذه المرة كنت أنا الذى أقبض أجرتى . أعطى منها نصفها إلى أبى مقابل الأكل وغسل ثيابى والنوم فى المنزل» (١) .

«مات أخى عاشور . لم أحزن على موته . كنت أسمعه يصرخ وأراه يحبو ، لم أكن أفكر فيه ملذات جسدى ألهتنى . أختى أرحيمو أيضاً أراها تكبر وتتكلم ، ولكنى لم أكن أهتم بها . كنت غارقاً فى همومى وتشردى ، حالماً بملذات العالم . أنام فى الدروب أكثر مما أنام فى المنزل» (٢) .

---

(١) الخبز الحافى – محمد شكرى – ص ٣٩

(٢) نفسه – ص ٤٩

إن قراءة أنفسنا – طفولتنا خصوصاً – فيما كتبه الآخرون ، يشكل بحد ذاته درجة معينة من الإثارة ، وخصوصاً إذا ترافق الأمر مع الاعتقاد بحصول ذلك مع أشخاص واقعيين ، تفترض السيرة الذاتية أنها مجرّد تسجيل توثيقي لحيواتهم . وهذا لا يعنى كما سبقت الإشارة ، أن ما حدث مع محمد شكرى ، ينطبق على ما حدث مع أغلبية الأطفال العرب أو المغاربة بالضرورة . ولكن السمة الكبرى لملامح الواقع البشع الذى اكتنف نشأة الأغلبية هى المعنيّة بهذه الالتفاتة . مع التذكير أيضًا بأن قراءة مثل هذه السيَر تسهم في إدخال بعض العزاء ، الذى يخفف من حدة الشعور بالفجيعة ، على تلك الحيوات الطفولية التى ضاعت إلى الأبد ، بسبب تعرضها لأقسى أشكال القهر والاستلاب ، بوصف صاحبها – أى الكاتب – استطاع تجاوز ما مرّ معه من معوقات ، بدليل أننا الآن نقرأ واحداً من مؤلفاته ، مع الإشارة أخيراً إلى أننا لا نقرأ السيَر الذاتية ، لمجرد الحصول على العزاء ، ولا لمجرد الندب والتفجّع ، إن هذه القراءة مهمّة أيضًا ، لامتلاك الشعور المتعاظم بمسؤوليتنا التى ألقاها على عاتقنا الآباء والأجداد ، مسؤوليتنا نحو أطفالنا ، وضرورة تجنيبهم كل المعوقات التى عانيناها فى طفولتنا ، والتى طالعنا بعض تجسداتها فى «الخبز الحافى» .

(د) السيرة الذاتية والتوثيق الاجتماعى والتاريخى

يعد الأدب من المصادر الرئيسية لإنشاء علم التاريخ ، وعلم الاجتماع ، حيث يشكل الأدب نافذة يمكن الاطلاع من خلالها على أحوال المجتمعات ، والفترات التاريخية المختلفة المعنية بالتناول ، ولذلك يعد الأدب من هذه الزاوية وثيقة ثمينة بيد المعنيين ، وخصوصاً عندما يتعلق الأمر بالفترات الأكثر قدماً ، وإذا حققت السيرة الذاتية شرطها المتعلّق بالمصداقية ، تصبح من وجهة نظر الباحثين الاجتماعيين والتاريخيين وثيقة هامة ، تمتلك كل الصفات التى تؤهلها للشهادة على موضوعها ، وربما كانت أكثر أهميّة من بعض الوثائق الرسمية التى تتناول عادة جانباً واحداً سياسياً أو اقتصادياً ، فى أغلب الأحيان .

لقد مكّننا «رحلة جبلية رحلة صعبة» لفدوى طوقان ، مثلاً من الاطّلاع التفصيلى على جوانب كثيرة من حياة مدينة نابلس فى الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن ، كحجم المدينة ، وأسرها ، وعاداتهم ، وأفراحهم ، وأماكن نزهاتهم ، وأنماط الأبنية ، وعدد مدارس البنات ، وأوضاعها ، وأوضاع المرأة ، والأبنية الرسمية التى خلّفها الأتراك ، فضلاً عن الأوضاع السياسيّة الساخنة التى رافقت ضياع فلسطين ، والنضال السياسى فى الخمسينات .، وعشرات القضايا الأخرى [١] .

---

(١) رحلة جبلية رحلة صعبة – فدوى طوقان ، والأمثلة تمتد على معظم صفحات السيرة الذاتية .

ومثلما مكنتنا سيرة فدوى طوقان من الاطّلاع على عدد كبير من القضايا الكبرى الساخنة وانعكاساتها على الوجدان الجمعي لأبناء مدينة نابلس خصوصاً ، ومنطقة المشرق العربي عموماً ، فقد استطاعت سيرة محمد شكرى أن توثّق مستوى آخر من الحياة الاجتماعية في مغرب الوطن العربي ، وهو مستوى اعتاد التاريخ الرسمي ، والكتّاب الآخرون صرف النظر عنه ، لأسباب عديدة لسنا الآن بصدد مناقشتها . «فالخبز الحافي» وفق المنظور التوثيقي صورة تفصيليّة عن أوضاع الأحياء الفقيرة في شمال المغرب عموماً ، ومدينة طنجة خصوصاً ، بكل ما كانت تضمه من بؤس واتّضاع ، وعلاقات متفسّخة وتفاوتات حادة بين شريحة اجتماعيّة وأخرى ، ودور البوليس والجيش الإسباني المحتل ، والمؤسسات الاستغلاليّة ودور ذلك كله ، في صياغة ذلك العالم الكئيب القائم الذي تتخلله بعض مظاهر الفرح الصغيرة بغض النظر عما إذا كان جميع ما تم ذكره في الرواية ، قد جرى فعلاً في حياة الكاتب ، أو اكتفى الكاتب بالتقاطه من شوارع الحياة : **«في ماخور السانية ذهبت نساء وجاءت أخريات . فتيات قبيلة بني عروس مشهورات بجمالهن في الماخور وكذلك الغلمان الذين يرقصون في المقاهي الشعبية رقصات أنثوية لابسين القفطان والزكدون والحزام الجبلي الشبيه بعجلة سيارة . أيضاً ذهب حماة موشومون وجاء آخرون موشومون مثلهم .»** (١) .

«توقفت أمام اصطبل الحيوانات . اتجهت إلى ركن وجلست مسنداً يدي على ركبتي متفرقاً دخنت واحدة وحلمت قليلاً . هل تعمد الله أن يخلق هذا العالم على هذا الشكل من الفوضى والتنوع ؟ رائحة الحيوانات كريهة . على بعد خطوات من مكاني فرس واقفة . شبكت ذراعي فوق ركبتي ونعست . نمت جالياً خائفاً من أن يغتصبوني . أحسست برشاش حار كريه الرائحة يسقيني . انتفضت برعب . شتمت العالم . الفرس تتحرك إلى الوراء . نهضت وابتعدت عن المكان» (٢) .

لا يعني الجانب التوثيقي أنّ ما تم نقله من تلك الحياة ، كان يشتمل كلية الحياة فالاجتزاء أو الانتقاء في مثل هذه المواقع أمر مسوّغ ومعروف . إذ يستحيل نقل الوقائع بكل ما فيها من ثقل وركاكة ومجانيّة ، لا مسوّغ لها في عالم الفن . والمادة التسجيلية تخضع دائماً لعدد كبير من عمليّات الحذف والتركيب وإعادة التركيب ، والاقتطاع ، وغير ذلك مما يسمى في اللغة السينمائية بعمليات «المونتاج» . والمثال الأقرب إلى الأذهان ، ما نشاهده يومياً من أخبار مصوّرة على شاشة «التليفزيون» فالخبر يفترض أن ينقل كامل الحدث ، ولكن ما نراه لا يزيد على لحظات قليلة يتم اختيارها من عدد كبير من المواد المصوّرة . وهذا يستدعي إلى الذهن أحد الأفلام الوثائقية المهمّة ،

---

(١) الخبز الحافي – محمد شكرى – ص ٧٢

(٢) نفسه – ص ١١١

أخرجه شاب فرنسى اسمه لويس مال **Luis Mal** ، عن مدينة كالكوتا الهندية ، التى يعيش – بحسب الفيلم – أربعة ملايين من سكانها على الأرصفة فى الخرائب ، وقد اعترف المخرج أنه صوّر شريطاً سينمائياً يستغرق عرضه بالسرعة المطابقة لسرعة ما تم تصويره أربعمائة ساعة ، ولكنه ، من خلال عمليات «المونتاج» اختزل تلك المدة بمادة فلمية استغرق عرضها حوالى ساعتين [١] . ولا أذكر ذلك من قبيل الاستفاضة المجانية ، وإنما الدافع إلى ذلك وجود تقاطعين رئيسين بين فيلم «كالكوتا .. كالكوتا» و «الخبز الحافى» :

الأول : يتعلق بمضمون المادة التى يعرضها كلا العملين ، القاع الاجتماعى فى المدينة الأكثر فقراً وازدحاماً فى الهند . والقاع الاجتماعى فى مدينة طنجة المغربية .

والثانى : يتعلق بكيفيّة التعامل الانتقائى ، وطرائق الاجتزاء التى تم إجراؤها على المادة الوثائقيّة الخام ، بغية الحصول على مادة ، تحتفظ بسحر الفن من جانب . وبمصداقيّة الوثيقة من جانب آخر ، بغض النظر عن النجاح والإخفاق . من وجهة نظر الفن أو وجهة نظر الوثيقة . ومع تثبيت الفوارق النوعية بين العملين . والتى تنتمى بمجملها إلى الفرق الماهوى بين طبيعة العمل الكتابى ، وطبيعة العمل السمعى البصرى .

(هـ) الإدهاش والصراحة الجارحة

لا يكتفى الفنّ بمجرد الإيضاح والإقناع ، وإنما يسعى إلى رفع وتيرة الإقناع وتحويله درجياً ، ليصبح إقحاماً ، وبدلاً من الإضاءة الطبيعيّة ، فإنه يسعى إلى الإبهار من شدة الإضاءة ، وإلى جانب ذلك تسعى بعض اتجاهاته إلى تحقيق أشد ما يمكن تحقيقه من صدم عنيف لوعى المتلقى وأحاسيسه ، بقصد إدهاشه والاستحواذ على انتباهه ، ومصادرة هذا الانتباه لصالح «الرسالة» التى يسعى العمل الفنى ، إلى إيصالها ، مباشرة ، أو مواربة . وهذا الأمر يفسر غرق كثير من الأعمال الفنية ، وليس «الخبز الحافى» فقط بالإسراف فى عرض تفاصيل ما يراه الكاتب قادراً على تحقيق الصدم الشديد للقيم السائدة وخدش الحياء ، ونزع الأغلفة عن هشاشة العالم الذي يحتوينا وتمريغ القيم بالدنس ، ويحدث أن يغرينا قيام الآخرين بما نعجز عن القيام به ، وخصوصاً إذا استطعنا ألا نورّط أنفسنا بما نعده ورطة ، كالكشف عن تلك الكمية من الخضوع لشروط القاع المرعبة ، وما رافق ذلك من تعريّة شاملة ، وعميقة ، جسدياً ونفسياً ، للذات وللآخرين على حد سواء : «إنه أيضاً يريد منى شيئاً غير عادى ولكن لا خوف منه . أستطيع أن أدافع عن نفسي إذا لم يعجبنى ما يريده منى . سألنى :

(١) منشورات النادى السينمائى بحمص ، على هامش عرض فلم «كالكوتا كالكوتا» فى صالة النادى – بتاريخ ١٩٧٥/١/٢

- من طنجة ؟

- أنا من تطوان . كنا نتجه إلى إحدى ضواحي المدينة . إنه «حسّاس» هذا لاشك فيه ...» [1] .

لا يمكن محاكمة كلّ شيء في ضوء القبح وإثارة الشعور بالقرف ، بوصفهما جزءاً مما يبتغي الكاتب صدم الآخرين ، أو بالأحرى ، صفعهم به . ولذلك نجد فعل القراءة عموماً حالة ممتازة في التعامل مع المواد ذات الطبيعة الصادمة أو الجارحة ، إنها تجعلنا نشارك حتى العمق في أفعال الصدم ، والمكاشفة ، والصراحة المؤذيّة ، والوقحة ، وتعريّة النفس وما إلى ذلك من غير أن نتورط بما يحدث ، ودون أن يرانا الآخرون متلبسين بالتفرّج على ما يحدث ، إنّ القراءة تبقى مسافة كافية ، بين التورط ، والاقتصار على التفرج - منفردين ، وذهنيًا - على الأفعال التى تؤدى عادة إلى الشعور بالخجل . والتفرج على عاهات الآخرين وعوراتهم ، يشكل إغراء كبيراً ، بالنسبة لقطاعات كثيرة من القرّاء من غير أن يكون التفرج دافعهم الوحيد إلى قراءة ما يثيرهم فى «السيرة الذاتية» بالضرورة .

المهم فى رواية السيرة الذاتية أنها رواية قبل أن تكون سيرة ذاتية . وقد جرى التفريق بين السير الذاتية التى كتبها روائيون وتلك التى كتبها آخرون من المشاهير فى عالم السياسة والفن وغير ذلك حيث استطاعت سير الروائيين أن تكون روايات بينما عجزت سير الآخرين عن فعل ذلك . وتجسد الشد السردى فى روايات السيرة الذاتية عبر اختيار تلك اللوحات النابضة بالحياة من حياة الكاتب والتى دار معظمها حول ما كان شديد الإيلام وذا أثر عميق فى حياة كاتب السيرة بدليل اختيارها دون سواها للتدوين ، بالإضافة إلى ما تمتع بالقدرة الفائقة على تحقيق آثار موجعة ، للإيحاء بقوة الواقع الموجع ، وبقائه حياً على الورق ليحقق بالتالى قدراً أعلى من الصدم والإدهاش لدى المتلقى الذى يجد عموماً فى قراءة مآسى الآخرين نوعًا من الشغف الذى لا نستطيع تفسيره بسهولة ، رغم بقاء المآسى «التراجيديات» الكبرى حيّة عبر التاريخ . وتحقق قدر آخر من الشدّ السردى الخاصّ بالسيرة الذاتية من خلال ما نسبه بعض الكتاب لنفسه من عيوب وأفعال خارجة عن الأخلاقيات الدارجة ، وعن المألوف فى النُطق الاجتماعية التى درجت على إغماض العيون عمّا تراه عاراً وسبّة بأىّ مقياس كان .

لقد حققت السيرة الذاتية التى كتبها محمد شكرى قدراً كبيراً من شهرتها بسبب ما فيها من صدم وتعريّة مزدوجة للذات وللآخرين على حدّ سواء ، وربما ما كان لهذه السيرة أن تبلغ ما بلغته

---

(١) الخبز الحافى - محمد شكرى - ص ١٠٦

لو لم تضم تلك العوالم غير المألوفة حتى في أوساط ما يمكن تسميته بالقاع الاجتماعي ، ولو لم يتقن فيها كاتبها اختيار المواضع التي تبلغ فيها أشكال الممارسة الجنسيّة حدود الابتذال والقرف والتطرّف في الشذوذ . إنّ أخبار الممارسات الشاذّة تشكّل لدى المتلّقي شدًا وإثارة بغض النظر عن الكيفية التي يتم عبرها شكل التلقي ، وأرجح أن اكتظاظ «الخبز الحافي» بوصف هذه الممارسات – الشاذة وغير الشاذة – هو الذي أعطاها قدرتها الخاصة على تحقيق الجاذبية السرديّة وشدّ المتلقين من غير أن يتدخل في الأمر وجود المصداقيّة وانعدامها ، بوصف ما جرى قد جرى فعلاً انطلاقًا من زعم المؤلف بأنه يكتب وقائع فعليّة سابقة من حياته ، ولذلك نستطيع الذهاب إلى أن سرد السيرة الذاتية لا يستطيع أن يتمتّع بالإغراء المألوف في فن الرواية من غير الاعتماد على جملة الوسائل الفنيّة التي يعتمدها الكاتب ليجعل الوقائع الحياتيّة وقائع فنيّة أي ليجعل الرّواية رواية ، بغض النظر عمّا إذا كانت الوقائع المزعومة قد وقعت أم كانت مجرّد تخييل بحت .

الفصل الرابع

السرد الشعرى المتدفق
واستثمار جماليات اللغة

لكلّ لغة جمالياتها الخاصّة ، وطاقاتها الكامنة ، القادرة على التطوّر والتشكّل الشعرى – الجمالى ، وفق عدد غير محدد من العلائق الداخلية ، وظروف النشأة ، وطبيعة الإنتاج الثقافى ، وكيفيّات تراكمه عبر التاريخ ، وظلّ الشعر – وربما لا يزال – الجنس الثقافى الأكثر استثماراً لجماليات اللغة ، من جانب ، والأقدر على تكثيف هذه الجماليات واختزالها ، من جانب آخر . وفى تراثنا الثقافى العربى ، هيمن الشعر على جميع الأجناس الثقافية الأخرى ، إلى أن عدّه بعضهم الجانب الوحيد الذى تجلّت فيه إبداعات العرب عبر العصور . ولا يتضمّن هذا الزعم ، افتراء على التاريخ ، أو انتقاصًا من شأن ما فعله العرب فى المجالات الأخرى ، إذ لم تطلق جزافًا عبارة : «الشعر ديوان العرب» ولم تلق ما لقيته من الانتشار والقبول ، لو لم تكن قد لامست مساحة كبيرة ، من واقع السيرورة العامّة للثقافة العربية ، ولامست أيضاً شغف الوجدان الجمعى العربى بالشعر ، ونظمه وتذوقه ، على نطاق واسع . فرغم إيمان العرب بعد الإسلام ، بعدّ القرآن التجسيد المطلق للإعجاز البلاغى – الجمالى الخاصّ باللغة العربيّة ، وتنحّى الجماليات الشعريّة بالتالى إلى المراتب التالية ، مع إيمان التراثيين ، بعدم جواز المقارنة ، انطلاقاً من أن مجرّد المقارنة يعنى انتقاصاً من القيمة البلاغيّة للقرآن . . رغم ذلك . . فقد ظلّ العرب ينظمون الشعر ، ويتذوقونه ، ومنه استنبطوا قواعد لغتهم ، وقوالبها الصرفية ومعظم جمالياتها ، وصياغاتها التركيبيّة .. ، وظلّ كثير من قيمهم البلاغيّة والجماليّة – والأخلاقية أيضاً – محكوماً بالذائقة الشعرية العربيّة المتحصّلة عبر التاريخ .

وفى العصر الحديث اتّسعت المساحة التى يشغلها النثر العربى ، بشكل مطّرد . واستطاع ، أوْ كاد أن يستطيع ، دفع الشعر إلى الموقع الأكثر هامشيّة فى المشهد الثقافى العربى الراهن . ومع ذلك .. طبع الشعر كثيراً من النثر الفنى العربى المعاصر بطابعه ، على عدد من الصّعد التى سيتم تناولها فى هذا الفصل :

أولاً : شعرية النثر

كرّست التآليف النقديّة العربية – القديمة عموماً – والثقافة الشفويّة على امتداد عدد من القرون ، حدوداً صارمة بين الشعر وسواه ، وقد أدّى الإيمان بصرامة هذه الحدود إلى تقزيم مفهوم

الشعريّة وتضييقه وقصره على مجرّد التزام أوزان الخليل ، في عمليّة النظم ، ووصل الأمر إلى شيء من المطابقة بين الأدب والشعر ، فهناك حديثهم عن الفرق بين الشعر والنثر ، أو الكلام كما يسمّونه كثيراً ، وهو حديث يتّخذ من لغة الشعر نموذجاً للغة الأدبيّة كما تصوّروها (١) . ولذلك تمّ التفريق قديماً بين لغة الشعر ، ولغة سواه من الأشكال النثرية ، التي عرفها التراث العربي كالخطابة التي تمّ عدّها تقوم على التصديق . والحديث عن الشعر باعتبار قيامه على التخييل (٢) . ونوقشت على سبيل المثال قضيّة الأسلوب الشعري والأسلوب النثري والفرق بينهما على أساس صفة الوضوح والغموض ، واستحسان الوضوح في معاني الترسّل ، واستحسان الغموض في الشعر (٣) . وكذلك تمّ التفريق بين اللغة العلمية أو الفلسفية ولغة الأدب أو الفن من وجهة نظر جابر بن حيّان : فعنده أنّ لغة العلم هي التي لمفرداتها مقابلات في العالم الخارجي ، وهي التي تساق في تركيبات يمكن أن توصف بالصدق والكذب . أمّا ما لا يوصف بأنه كذلك من تعبير عن ذات النفس فهو أدب وفن . ويشبه هذا حديث بعض المحدثين عمّا سمّوه «النثر العلمي» و «النثر العاطفي» ويهدف النوع الأول إلى محاولة التعبير عن الأفكار بقدر مساوٍ من العبارات رغبة في إبراز الحقائق المجرّدة دون مبالغة فيها ، ودون التأثير في الأذهان بالصور الخيالية والمجازات أمّا في النثر العاطفي ، فإن الأمر يقتصر على مدلولات الألفاظ ، بل يتعدى هذا إلى ما توجيه تلك المدلولات من ظلال المعاني ، وما تثيره في الذهن من صور وأخيلة» (٤) .

والتوجه إلى إخراج الأساليب النثرية من خانة الفنّ عموماً ، وسحبها من الاتّصاف بالشعرية خصوصاً . لم يكن وقفاً على الإرث الثقافي العربي ، وإنّما تعدّاها إلى نطق أخرى فهناك مثلاً وجهة نظر واسعة الانتشار وذات دلالة في هذا المجال ترى في الكلمة الروائية وسطاً خارج الفن محروماً من أيّ قابليّة لمعالجته معالجة أسلوبية خاصّة وأصيلة ، ذلك أنّ وجهة النظر هذه ، إذا لم تجد في الكلمة الروائية الشكل الشعري الخالص المنشود (بالمعنى الضيّق للشعري) أنكرت عليها أي قيمة فنيّة ، فأصبحت هذه بالتالي كما في الكلام العلمي أو الحياتي العملي ، مجرّد واسطة تواصل محايدة فنيّاً (٥) . ولكن وجهات النظر هذه ، يبدو أنها لم تلق انتشارها وقبولها المرجوّين ، في الفترات

---

(١) نظرية اللغة في النقد العربي – د. عبد الحكيم راضي – مكتبة الخانجي بمصر – ط (١٩٨٠) – ص ٢٤

(٢) نفسه – ص ٣٥ .

(٣) نفسه – ص ٤١ ، ٤٢ .

(٤) نفسه – ص ٣٣ – والإحالة في الأصل إلى «من أسرار اللغة» لإبراهيم أنيس – ص ٢٧٩ .

(٥) الكلمة في الرواية – ميخائيل باختين Mikchael Bakhtine – ت – يوسف حلاق – وزارة الثقافة – دمشق – ط (١) ١٩٨٨ – ص ٨ .

اللاحقة لوجودها ، عربيًا وعالميًا ، فلم تتناول الأبحاث والآراء والنظريّات المعاصرة ، شعريّة النثر فقط ، وإنّما طال الحديث أجناسًا من طبيعة غير لغوية ، كالرسم والنحت ، والعمارة ، والرقص ، فيجد القارىء في كتب نقد الفن التشكيلي نصوصًا كثيرة تتناول شعرية الرسم ، أوْ شعريةَ أعمال فنّان معيّن . ويتحدثون في كتاب أخرى عن شعرية الجسد وتعبيراته المختلفة في فنّ الرقص ؛ مع إبقاء مسافة بين الدلالة المجازية البلاغية لكلمة «شعرية» ودلالتها الاصطلاحية التي ترمي إلى تعيين أمر محدّد . فإذا كان مفهوم الشعر يقبل إطلاقه على أجناس غير لغوية ، فالأولى أن يقبل اشتمال فنون القول قاطبة ، وليس جنسًا واحدًا فقط ، وخاصّة أنّ الخطاب النصّي .. أيّ خطاب **يتشكّل من أبنية لغويّة ، الأمر الذي يقتضي من أيّة مقاربة علميّة له ، أن تتأسّس على اللغة باعتبارها أهمّ متغيّر مناسب لطبيعته ، ومن ثمّ فإنّ نظريّة اللغة وما يعتريها من تحوّلات ، تقع في ذروة النسق المعرفي المتّصل بالبلاغة والأدب»** [1] .

لا يرمي هذا المقبوس إلى إلصاق الصفَة الشعريةَ بأيَ نصٍّ لغوي . ولكنّ انتماء النثر الفنّي والشعر إلى أصل لغويّ واحد ، يدفعهما إلى استثمار ما تمتاز به اللغة من جماليّات وطاقات خاصّة على التوصيل ، وتجسيد الذرى التي يريد بلوغها كل عمل وتشكيل عدد من العلائق الداخلية بين مفردات اللغة وتراكيبها ، ممّا يؤدّي آخر المطاف إلى إنتاج نصوص ذات ماهيات مختلفة ، تمّ التواضع عبر عدد يصعب حصره نم العصور التي يشكل اجتماعها تاريخ الثقافة البشريّة ، أو يشكل تاريخ ثقافة قوميّة ، أو لغوية مستقلة على نسبتها إلى جنس ثقافي ، أو نوع ثقافي متمايز عن الآخر. وهذا التمايز لم ينشأ فقط عن الضرورات التي يقتضيها التعامل مع موادّ ثقافية ، تقتضي عند بلوغها حدًّا معيّنًا من التراكم ضرورة إخضاعها إلى عدد من عمليّات الفرز والتصنيف تحت أنساق وإنّما نشأ عن طبيعة العلاقات الداخلية للنصوص التي تنضوي تحت النسق الواحد . وهذا اقتضى في جملة ما اقتضاه مرونة مفهوم النسق الواحد ، أو الجنس الثقافي أو الأدبيّ الواحد ، بغية جعله قابلاً لاستيعاب العدد الأكبر من النصوص التي يمكن أن تعاني من قلق التنافر وافتقاد حدود مقبولة للتجانس .

كان كلام البشر ، في بدايات تشكّل اللغة محدودًا . وينتمي بالتالي إلى طبيعة واحدة ، ومع المضيّ قدمًا في التطوّر المعرفيّ واللغوي ، تمّ إنتاج أنساق لغوية تختلف عن جملة الأنساق التي

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص – د. صلاح فضل – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – ط (١) ١٩٩٢ – ص ٨ .

تستعملها المجموعة اللغوية البشرية ، فى حياتها اليومية ومع المزيد من التطوّر حدث الاختلاف والتمايز فى الأنساق العليا التى كانت تشكل النّوى الأولى لثقافة الإنسان ، من الناحيتين الاستعمالية الوظيفية ، ومن الناحية الماهويّة على حدّ سواء .

فاختلفت الرّقى والتمائم والتعاويذ عن الإنشاد الدينى . واختلفت الابتهالات والتوسّلات الطقسيّة عن التأليف الشعرى ، والتأليف الشعرى اختلف عن المسرحى ، وهلمّ جراً . إلى أن بلغ التمايز فى نهايات القرن العشرين حدّاً كبيراً فلم يعد الجنس القصصى على سبيل المثال ، رغم مرونته المميّزة ، قابلاً لاشتمال جميع أشكال القصّ التى يتمّ الآن إنتاجها على نطاق واسع ، وخاصة إذا أضيف إلى الرواية والقصّة ، والقصة القصيرة ، والقصّة القصيرة جداً ، أشكال التأليف السينمائى والتلفزيونى ، التى تعاظم الإقبال عليها ، إنتاجاً واستهلاكاً ، فى السوق العالميّة والمحليّة على حدّ سواء ، بوصفها أشكالاً سرديّة وتنتمى بطريقة ما إلى فنون القصّ .

ولذلك لا يجوز عدّ كلّ نصّ نثرى نصّاً فنياً ، ولا يجوز أيضًا ، عدّ كلّ نصّ أدبىّ ، نصّاً يحتوى قيماً شعرية ، ليس بسبب التحديد الاصطلاحى المتوارث والراسخ فى ثقافة المنطقة العربية لكلمة «شعرية» ، وقصرها غالبًا على ما ينضوى تحت أوزان الخليل . وإنّما بسبب الفروق التى سنحاول تلمّسها بين ما هو ذو طبيعة فنيّة ، أدبيّة ، وما هو ذو طبيعة شعريّة بالمعنى المعاصر الأرحب للشعريّة ، وليس بمعناها الضيّق .

لا شكّ فى أنّ مفهوم «الشعرية» صار مفهومًا شديد الرحابة ، وإشكاليّاً فى آن واحد ، رحباً ، بسبب كثرة ما حُشر فى خانته خلال هذا القرن . وإشكاليّاً بسبب الالتباسات التى يمكن أن يثيرها ، على مستوى التجريد النظرى ؛ وعلى المستوى الاستعمالى فى القراءة والإنتاج النصّى ، وعلى مستوى القبول والرفض أيضًا ، حيث ، يصرّ كثيرون يحتلّون مواقع ثقافية وأكاديمية مهمّة ، على حجب صفة الشعريّة حتّى عن «الشعر الحديث» بكلّ صنوفه ، ومن المنطقى بالتالى أن يحجبها هؤلاء عن النثر الخالص .

لا يتّسع المجال لقول ما يمكن قوله بشأن الشعرية عمومًا ، وشعرية النثر ، أو شعريّة الرواية خصوصاً . ولذلك لابدّ من الاجتزاء ، والاستعانة بما تمّ إنجازه فى هذا الاتّجاه ، وخاصّة أن بعض الكتب التى تناولت مفهوم الشعرية تتضمّن مادّة علميّة شديدة الكثافة ، بحيث لا تغنى الاجتزاءات

عن الرجوع إلى كامل المادّة المتضمّنة فى الكتاب معظم الأحيان ، ولذلك لابدّ من انفتاح بعض الإحالات إلى كامل الكتاب وليس إلى الصفحة التى تمّ اجتزاء المقبوس منها فقط .

يمتدّ مفهوم الشعرية إلى خارج النصوص الشعرية التى كانت مصدراً لا ستقاء الملامح الكبرى للمفهوم ، حتّى من قبل الكتلة الاجتماعية الكبرى المتعاملة مع النصّ غير الشعرى المعنىّ باختزال الشعريّة ، رفضًا ، أو قبولاً ، فالعرب الذين عاصروا نزول القرآن – أهل مكّة من غير المسلمين خصوصاً – سمّوا ما اطّلعوا عليه من القرآن شعراً ، وهذا يعنى أنّهم كانوا يمتلكون مفهوماً للشعرية ، يتجاوز حدود الشعر الذى كان متداولاً فى الجزيرة العربية على نطاق واسع فى تلك الآناء (١) . ولا أدلّ على ذلك من تعدد الآيات الكريمة التى تذهب إلى نفى الصّفة الشعرية عن التنزيل القرآنى، وتشير فى الوقت نفسه إلى اتّساع النطاق الذى بلغه وسم القرآن بالشعر : **«وما علمناه الشعر وما ينبغى له إن هو إلاّ ذكرٌ وقرآن مبين»** (٢) . **«يقولون أئنّا لتاركو آلهتنا لشاعر مجنون»** (٣) . **«بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل وهو شاعر»** (٤) . **«يقولون شاعر نتربص به ريب المنون»** (٥) . **«ما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون»** (٦) . وما يهمّنا من توسيع إطار الاستشهاد الذى تحيل إليه الآيات الكريمة السابقة وجود فهم للشعر والشعرية يتجاوز القوالب الشعرية التراثية التى وصلتنا من العصور القديمة وهو فهم يتجذّر فى تاريخنا الثقافى ولا يجوز عدّه وليد العصر الحديث وعلائق المثاقفة مع الغرب . وعلى المستوى العالمى ، عرفت أوربّة عدداً من ضروب الشعر كالملحمى والغنائى والتمثيلى . وعندما تحوّل المسرح من الشعر إلى النثر ، ظلّ النثر المسرحى يختزن مقادير من الشعريّة التى انصرف عنها ، وكتبت بحوث كثيرة تكرّس امتداد الشعريّة إلى خارج الشعر ، كشعريّة دوستويفسكى «لميخائيل باختين» ، و «شعرية المكان» (*) لغاستون باشلار G-Bachelard ، على سبيل المثال ، بالإضافة إلى الدراسات النظرية الكثيرة الخاصّة بالمفهوم والتى عرفت المكتبة العربية

---

(١) في الشعرية – د. كمال أبو ديب – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – ط (١) ١٩٨٧ – ص ٨٨ ، ٩٢ .

(٢) قرآن كريم – سورة يس – الآية ٦٩ .

(٣) ... ... – سورة الصافات – الآية ٣٦ .

(٤) ... ... – سورة الأنبياء – الآية ٥ .

(٥) ... ... – سورة الطور – الآية ٣٠ .

(٦) ... ... – سورة الحاقّة – الآية ٤١ .

(*) عنوان الكتاب بالفرنسية La poétique d'espace وترجمته: شعرية المكان ولكن مترجم الكتاب إلى العربية غالب هلسا ترجمه جماليات المكان .

بعضها ، كبحثي ، تودوروف T. Todorov ، وجاكوبسون R. Jakobson ، «الشعرية» و «قضايا الشعرية» اللذين ترجما إلى العربية وتمّ الرجوع إلى أمثلة منهما في فقرات لاحقة ، لإضاءة جوانب جديدة من المفهوم النقّاد التراثيون العرب بدورهم ، ناقشوا كثيراً من القضايا الخاصّة بفنّ الشعر يتصل بعضها بموضوع البحث ، بشكل يكاد يكون مباشراً ، ففي عبد القاهر الجرجاني على سبيل المثال : **أن تكون اللفظة شعرية أو غير شعرية ، جيّدة أو رديئة ، وأظهر الجرجاني أن كلمة مثل «شيء» قد تعتبر لا شعرية ، لكنها في سياق معيّن تفيض بشعرية غنيّة** [1] والرمّاني أيضًا تحدّث عن **الفرق بين لغة تقتصر على عناصر الإفهام ، وبين مستوى لغوي آخر يتجاوز هذه المهمّة إلى تحقيق مواصفات جمالية أخرى»** [2] . وهذا جميعه يفضي إلى إمكانية – البحث وإلى ضرورته أيضاً – في جماليّات اللغة ، وشعريتها المنقطعة عن وجودها في قوالبها المعروفة في التراث الشعري العربي .

القدر الأكبر من التعاريف الناجزة للشعرية ، تسعى إلى اشتمال العدد الأكبر من المحمولات والأفكار التي يحيل إليها ، أو يتضمّنها مفهوم الشعرية ، سواء كان ذلك في السياق الزمني التاريخي للمفهوم ، أو في توضّعاته الإقليمية الجغرافية الراهنة ، مع الإشارة إلى الأثر الحاسم الذي يطرحه التكوين الثقافي للباحثين في إطار الشعرية فجاكوبسون R. Jakobson يستقي النسبة العظمى من أمثلته من التراث الثقافي السلافي عمومًا والتشيكي خصوصًا ، وهذا يؤثر بالتالي في طروحاته النظرية ، بوصفها مستقرأة ، أو يفترض أن تكون مستقرأة – من المصادر التي استصدر منها أمثلته، وتودوروف T. Tosorov يعتمد الأمثلة الفرنسية بشكل عام ، وكمال أبو ديب يعتمد الأمثلة العربية . ولذلك نجد أنّ القيم التي تسمّى قيمًا شعرية ، مستخلصة بمجملها من قيم الشعر المتحصّلة عبر العصور ومن الطبيعي أن يكون لكلّ لغة شعرها الخاص ، وبالتالي قيمها الشعرية الخاصّة ، التي يرتبط عددها الأكبر بخصائص اللغة وحدودها وآفاقها المعجمية ، وقوالبها وتراكيبها .

وجميع التعاريف الخاصّة بالشعرية – والتي استطعت الرجوع إليها – تخرج بالشعرية عن حدود الشعر بوصفه جنساً أدبيًا ، إلى الأجناس الثقافية والإبداعية الأكثر انفلاتاً من القيود التي تمّ التواضع عليها ، لدى كلّ مجموعة ثقافية على حدة ، لجعلها شرطاً ، لانضواء هذا النصّ أو ذاك ، تحت خانة الشعر ، كالمسرحية والقصّة والرواية ، وبعضها يجعل الشعرية تتجاوز أطر التآليف اللغوية

---

(١) في الشعرية – د. كمال أبو ديب – ص ٣٨ .

(٢) نظرية اللغة في النقد العربي – د. عبد الحكيم راضي – ص ٢٨ .

قاطبة كما فى الحادثة التى يرويها جاكوبسون عن لقاء بين رجل دين مبشّر مسيحى ومجموعة من البدائيين العراة ،وعندما أراد رجل الدين أن يقنع البدائيين بضرورة ارتداء الملابس وتستير عوارتهم أشاروا إلى أنّ لديه نفسه أعضاء عارية كالوجه واليدين فردّ عليهم بأن عرى الوجه أمر طبيعى ، فأكّدوا له أنهم يرون كلّ عضو فى جسد الإنسان وجهاً (١) . فإذا كانت هذه الواقعة تتضمّن تجسيداً لما يسمّى «الموقف الشعرى» أو «الشعرية» بحسب رأى جاكوبسون **Jakobson** فمن الطبيعى أن تسهل ملاحقة الشعرية داخل الأنساق اللغوية . ولكنّ ملاحقة المفهوم إلى خارج أنساقه اللغوية ، وملاحقته ، خارج الإطار الروائى العربى لا يعنى البحث ، إلا فى إطار الإيضاح والمقارنة وتلمّس الدعم عبر الإكثار من الأمثلة .

ثانياً - حد الشعر وحد الرواية

فى علائق الرواية العربية بالشعرية يمكن استعمال أكثر من صياغة أو تعبير ، يعكس كلّ منها نوعاً من الأسبقيّة المفهوميّة ، أو يقصد تغليب أحد طرفى العبارة المكوّنة غالباً من حدّين ، أو عدّه مركزاً ومنطلقاً للرؤية والفهم . «كشعرية الرواية» أو «الرواية الشعرية» على سبيل المثال ، حيث يتمّ الانطلاق فى الأوّل من مركزية مفهوم الشعرية ، ويتمّ الانطلاق فى الثانى من جعل الشعرية ، واحداً من المحمولات والنعوت التى تلصق بالرواية وتتأكد بالتالى مركزيّة الرواية . والصياغة التى يجب اعتمادها فى هذا المجال ، لابدّ لها من أن تعكس مركزية الرواية ، بسبب تمركز البحث بمجمله حولها ، ونأى الشعرية بالتالى إلى الالتصاق بها والحومان حول ضفافها .

الفصل بين حدود الشعر ، وحدود ما ليس شعراً ليس أمراً سهلاً فى الرواية الجيّدة ، بل ربّما كان على درجة واضحة من الصعوبة ، إذا تمّ اعتماد رأى باختين **M. Bakhti ne** الذاهب إلى عدّ شعرية الرواية أمراً متحصّلاً من الرواية بكلّيتها (٢) ، وليس من خلال عنصر واحد فقط . ولكن فى الرواية العربية يمكن وضع مثل هذه الحدود . ليس فقط لأنّ شعرية الشعر فى ثقافتنا العربيّة تسيّج عادة بأسوار عالية ، وتقف عند حدود *صارمة* ، *بل يضاف إلى ذلك ، أنّ الذائقة العربية الجمعية* -

---

(١) قضايا الشعرية - رومان ياكوبسون Roman Jakobson - ت - محمد الولى ومبارك حنون - دار توبقال - الدار البيضاء - ط (١) ١٩٨٨ - ص ٦٠ .

(٢) الكلمة فى الرواية - ميخائيل باختين - M. Bakhtin - ص ١٩

في حال الاتّفاق على وجود ذائقة جمعيّة رهيفة إذا تعلّق الأمر بالتعامل مع الشعر ، بحيث ينجلي ما يمكن أن يكون ملتبساً داخل التشابك المعقّد للأنساق اللغوية التي يمكن أن تكون أقرب للصياغة الشعرية أو تلك التي يمكن أن تكون منتمية إلى الحكي النثري التلقائي .

والأهم من هذا وذاك .. أنّ الواقع الفعلي للرواية العربية المعاصرة يتيح للقارىء تلمّس الفرق بين حدود الحكي ، وحدود الشعر ، وربما .. بسبب وعي الروائيين بالفرق بين الحدّين ، فيتركونه واضحاً ، أثناء صناعة تآليفهم ، وبما .. بسبب طبيعة اللغة العربيّة التي تتيح للّذين يتقنون استعمالها أن يميّزوا هذه الحدود . فلا يلتبس الشعر بسواه في ذهن المتلقّي .

واللغات الأخرى يفترض أن تتيح أيضاً لناطقيها وأصحاب تراثها الثقافي تمكّنهم من التمييز بين الشعر وسواه أثناء قراءة الرواية بلغتها الأصليّة . وما استدعى وجود هذه الإشارة ، أنّ صعوبة التمييز بين الشعر وسواه في الرواية تغلب على الروايات المترجمة إلى العربية وليس داخل الرواية المكتوبة أصلاً بالعربية ، ممّا يدعم الزعم الذاهب إلى أن الروايات عموماً – وليس العربية فقط – يستطيع قرّاؤها بلغاتها الأصليّة أن يتبيّنوا حدّ الشعر في الرواية دونما حاجة كبيرة إلى من يبصّرهم به .

لا تسعفنا التعاريف الناجزة للرواية في وضع حدود مقبولة ومتّفق عليها للحكيّ قبل دخوله في مستوى االشعريّة ، إذ ترمي محاولات رفع مستوى الحكي التلقائي ، وتجميله إلى دخوله في طورٍ ما من أطوار الشعرية ، حيث يذهب بعضهم إلى أنّ مجرّد اللجوء إلى «المجاز» اللغويّ بكافّة صنوفه وأشكاله يعني الدخول في «صلب الشعريّة» ولذلك كان إدغار والاس **Edgar Walass** يعمد فقط إلى حذف جميع الجمل التي تحمل طابعاً بلاغيّاً أثناء إملاء رواياته البوليسيّة على مساعدته «السكرتيرة» إذ كان يكتب الرواية المؤلّفة من مئة ألف كلمة دفعة واحدةً ، في جلسة واحدة تستمرّ حواليّ ثلاثة أيّام لا يذوق خلالها طعم النوم (١) .

إنّ حالة هذا الكاتب ، حتى لو تمّ عدّها مجرّد حال استثنائية تجعلنا قادرين بطريقة ما على نفي الصفة الشعرية عن بعض أنماط التأليف الروائي التي تتصدّرها الرواية البوليسيّة ، ويمكن أيضاً أن نضمّ إليها الرواية التاريخيّة ، وروايات الاستكشاف العلمي ، ورواية الخيال العلمي أيضاً . ولكن

---

(١) في تجربة الكتابة – س . ر . مارتين S.R. Martin ص ١٣٩ .

هذا الضمّ يحمل فى طياته جميع مخاطر الإطلاق التعسفى . إذ يمكن أن تصطبغ أحداث كثير من أحداث الرواية البوليسيّة – بوصفها الأبعد عن جميع تجليّات الشعرية – وكثير أيضاً من سلوكيّات شخصيّاتها بالصبغة الشعرية الخالصة . ويمكن الذهاب أيضاً إلى عدّ عمليّة التخييل بحدّ ذاتها فى رواية الخيال العلمى ضرباً من الشعرية الخالصة .

فى البحث عن حدود الشعريّة وحدود الحكى العادى فى النثر الروائي العربى لا يجوز الإسراف فى إلصاق الصفة الشعرية بجميع الوسائل التى يعتمدها الكاتب لتجميل لغته وجعلها تفترق ولو بمقدار درجة بسيطة عن حدود الحكى المستعمل فى الحياة اليوميّة . وخاصّة أنّ مقاومة إغراء استعمال اللغة الجميلة – أى اللغة الشعرية بطريقة ما – فى طرائق التعبير المستعملة فى الثقافة العربية عمليّة ليست سهلة على الإطلاق . بوصف «الحكى الجميل» فى المنظور الشعبىّ ، وحتى فى المنظور التراثىّ أيضاً ، يستمدّ جماله من درجة اتصاله بالشعر ، اقتراباً أو تضميناً ، أو انتهاجاً لخطى التأليف الشعرى . وذلك كلّه يقودنا إلى التزام نوع من الكوابح أثناء التعامل مع تجليّات الشعريّة وجماليّات التدفق الشعرىّ فى بعض السرود العربيّة المعاصرة ، فلا نعدّ كلّ استعمال مجازىّ للّغة ، استعمالاً شعريّاً ، ولا نعدّ كلّ سلوك استثنائىّ يتّسم بدرجة ما من الغرابة والجمال ، سلوكاً شعريّاً . إنّ هناك مستويات للرواية العربية فى علاقتها بالشعريّة ، لا تتضّح دونما اللجوء إلى التفصيل وضرب الأمثلة ، وهذا ما ستحاوله الفقرات اللاحقة ، وهذه المستويات تتجاوز التضييق النظرى ، أو الدقّة النظريّة ، التى نجدها على نطاق واسع فى المؤلّفات التى سعت إلى ملاحقة مفهوم «الشعرية» واشتماله من جميع النواحى .

ثالثاً – أسباب للشعرية فى الرواية

عوملت الرواية فى بداية نشوئها بوصفها أدباً عاميّاً ، لا يرقى إلى ما يتمتّع به الشعر والمسرح والخطابة من مكانة سامية فى الأوساط الرسميّة والأدبيّة الغربيّة التى عاصرت بدايات التأليف الروائى الغربى (١) . وعاشت الرواية معركة إثبات الموجوديّة ، فترة طويلة من الزمن ، إلى أن تمكّنت مع عصر الطباعة ، وانتصار البرجوازية الغربيّة ، على نطاق عالمى من تحويل نفسها إلى

---

(١) نظرية الرواية – جون هابرين وآخرون John Halperin . مقالة موت الرواية وبعثها . يسلي . أ . فيدلر Yessly-A. Fedler – ص ٢٧٩ .

مركز الريادة ، من حيث استقطاب القرّاء ، وحجم المبيعات وخصوصاً في القرن التاسع عشر الذي عُدّ العصر الذهبيّ للرواية ، وعدّت الرواية فيه ثريّ حريّه (١) .

لم تكن التآليف الروائية التي دخلت معركة إثبات الموجوديّة مع الشعر ، في منأى عن الشعور بالنقص تجاه الشعر بوصفه فنّاً رفيعاً راقيًا قياساً إلى الرواية ، بوصفها فنّاً ،وضيعاً، مكتوباً أصلاً لمخاطبة العامّة وتسليتها . ومن المعتاد في هذا الاتجاه أن ينزع الأدنى إلى تقليد الأرقى ، بما في ذلك الإنتاج الثقافي بكافة ميادينه ، فكان وجود الظلال الشعرية في الرواية نوعًا من تقليد الأدنى للأرقى . ولكن بعد أن تحرّرت الرواية الغربية من عقدة النقص المفترضة ، صار من الطبيعي أن تتخلى عن علاقاتها بالشعرية . وأبرز الاتجاهات الروائية التي نجحت في إكمال نهذه القطيعة ، الرواية البوليسيّة التي لاقت انتشارها السريع المدهش لدى قطاع كبير من القرّاء ، – الناشئين خصوصاً – ولكن الإنماط الأخرى ، لم تقطع صلتها الكاملة بالشعر ، وهذه الصلة لا تفسّر وجودها عقدة النقص المشار إليها آنفًا ، وإنما هناك الطبيعة الجماليّة لكلّ لغة ، وحرص معظم الكتّاب على صبغ تآليفهم بها ، فكلّما تعلّق الأمر بالتأليف الجمالي ، يتّجه المؤلّف بكلماته المنتقاة إلى ترتيبها ضمن أنساقها الكفيلة باستصدار الجمال ، فتقترب الرواية من الشعر ، بوصفه الأعرق بين فنون القول ، وبوصفه الأقدر على تكثيف جملة القيم الخاصّة بجماليّات اللغة ، ضمن السيرورة العامّة لحركيّة الثقافة الخاصّة بمعظم اللغات الحيّة عبر التاريخ .

أمّا بالنسبة للرواية العربية ، فالآراء تختلف بشأن نشوئها ، فهناك من يردّها إلى الأشكال التراثية القديمة في القصّ ، ككتب الأخبار والتراجم والسّير ، وألف ليلة وليلة (٢) مقابل من يحصر تأسيسها على الرواية الغربية (٣) . ولا يُقصد من هذه المقابلة بين الرأيين تغليب أحدهما على الآخر، بل المقصود محاولة ربط الرواية العربية المعاصرة بما يمكن تلمّسه من أسباب اتّصالها بالشعريّة.

تشي الأشكال التراثيّة للقصّ بوجود ما يشبه الإجماع على أنّ الكلام لا يجود إلاّ بالشعر ، ولذلك امتلأت مؤلفات الأقدمين بالشعر الذي يخدش السياق النصّي حيناً ،ويوائمه حيناً ، وبلغ من

(١) نفسه – ص ٢٨٠ .

(٢) في الرواية العربية – فاروق خورسيد – ص ٢٥ وما بعدها .

(٣) المغامرة المعقّدة – محمد كامل الخطيب – وزارة الثقافة – دمشق – ط (١) ١٩٧٦ – ص ٥

تأثير الشعر فى تلك الآناء ، أنّ كتب التاريخ والسيرة النبويّة وقعت تحت هيمنته ، حيث عمد مؤلفو تلك الفترات إلى نظم الشعر ونسبته إلى غير قائليه . وبلغ ببعضهم نسبته للجنّ والغيلان والشخصيات البائدة ، بمن فيهم الأعاجم الذين لم يعرفوا شيئاً عن العرب وشعرهم ، وتابعت «ألف ليلة وليلة» وسواها من الكتب التى تتضمّن القصص القديمة تطعيم موادّها الحكائيّة بالشعر ، **ففى هذه القصص لا يستقيم موقف له قيمته من مواقفها إلاّ ويروى فيه شيء من الشعر ، بل وتلتزم بعض السير كسيرة سيف بن ذى يزن بنظم الأحداث شعراً بعد كل مرحلة من مراحل السيرة المرويّة نثراً (١)**، وفى هذا الإطار ، لابدّ من الإشارة إلى أنّ تطعيم الكلام بشعر من خارج النصّ ، لا يعنى ضرورة اتّصاف الكلام بالشعرية ، بل يمكن تصنيف ذلك داخل أطر التناصّ وتفصيلاته الكثيرة . وهذا اللجوء إلى الشعر فى السرود القديمة يشير إلى عمق التأثير الشعرى فى تكويننا الثقافى العربى، من ناحية طبيعة التآليف الثقافية ، ومن ناحية التذوّق ، وانعكاس ذلك على التآليف النثريّة التراثيّة التى امتلأت بالشعر .

فى بدايات التأليف الروائى العربى الحديث ، انتهجت بعض نماذجه الخطوط العامّة ، للقصّ التراثى ، وحاولت محاكاة بعضها كليالى سطيح ، وحديث عيسى بن هشام (٢) ، وقبل ذلك مؤلّفات أحمد فارس الشدّياق (٣) ، وقد غلب على معظمها أسلوب المقامة فى التزام السجع . والسجع بوصفه مجرد التزامٍ للتقفية فى النثر ، يعنى اتصاله بالشعريّة فى إطار التقليد على الأقل . فيصبح وجود القافية فى الكلام النثرىّ شرطاً لرفع المستوى من المعتاد المألوف إلى المستوى الفنّى . فلا يصبح الكلام كلاماً فنيّاً أو أدبيّاً ، ما لم يصطبغ بشيء ممّا يميّز الشعر كالتقفية فى المقامات على سبيل المثال .

وهذه الأيام . . .

لا يجوز ردّ جميع أسباب شعرية الرواية ، إلى ما يمكن أن ينتابها من عقد نقص تجاه الشعر ، بوصفه الأنموذج الأمثل للتعبير الفنّى . فهناك أسباب أخرى ، يطرح وجودها الواقع النصّى فى عدد

---

(١) فى الرواية العربية – فاروق خورشيد – ص ٧٢ .

(٢) بانوراما الرواية العربية – د. سيّد حامد النسّاج – ص ٢٦ وما بعدها .

(٣) نصوص مختارة من النثر العربى الحديث – أعلام الرواد – د. عبد الكريم الأشتر – دار الفكر – بيروت ط (٢) ١٩٦٩ – ص ١٦٣ .

غير قليل من الروايات العربية المتّصلة بالشعريّة بهذه الدرجة أو تلك . مع الإشارة إلى أنّ وجود هذه الأسباب ، لا يعني قطعيّة اشتمالها ، لكلّ ما يبدو قابلاً للاندراج فى خانتها ، بحيث ترتدّ العناصر الشعريّة إلى أحد هذه الأسباب التى سيرد ذكرها ، وأحياناً قد تخرج الشعريّة عن جميع الأسباب المقترحة ، بسبب عجزها عن اشتمال كلّ شيء . والعجز لا يرتدّ إلى نقص محتمل فى الجهد والإمكانيّة بقدر ما يرتدّ إلى أنّ الطبيعة – المتغيّرة باطّراد ، والنامية باطّراد – للنشاط الإبداعىّ الإنسانىّ ، وخصوصاً فى ميدان الأدب ، تجعل إمكانيّة الاشتمال – بحرفيّة الكلمة – غير واردة ، بل يبقى الاشتمال فى مرمى المقاربة والطموح . وهذه هى الأسباب المقترحة لوجود الشعريّة :

(أ) الانزياح البدئى بطبيعة الحكى عن أنساقه الشفوية المتداولة فى الحياة اليومية

وهذا موجود فى العربية أكثر من سواها ، بسبب وجود الشرخ الكبير بين اللهجات المحكيّة والفصحى . حيث تقتضى طبيعة التعبير المكتوب بالفصحى ، نوعاً من الانسياق – العفوىّ أحياناً – وراء الأشكال المكتوبة فى ثقافة العربية التى يتصدّرها الشعر دون منازع ، تقليداً أو انتهاجاً ، وربّما كانت هذه هى الحالة الأكثر شيوعاً وانتشاراً فى معظم الأشكال المكتوبة بالعربية ، بما فى ذلك الرواية – وربّما كانت أيضاً تعكس الحدود الدنيا للشعريّة فى الرواية ، بوصف الشعريّة ، أو بالأحرى، تجلّياتها داخل الرواية قابلة للتفاوت الدرجىّ ، بحيث يكون مجرّد العمل على إنجاز انزياح الكلام المكتوب عن المنطوق هو الخطوة الأولى أو الدرجة الأدنى فى سلّم المقاربة الشعريّة .

(ب) طبيعة الموروث الثقافى

إنّ تمحور هذا الموروث حول الشعر ، يشكّل دافعاً قويّاً ، مباشراً أحياناً ، وخفيّاً معظم الأحيان، لأن تنحو تآليفنا الروائيّة ، منحى التعبير الشعرىّ ، ولا يجوز أن يغيب عن المشهد ، طبيعة المناهج المدرسيّة – فى المرحلة الابتدائيّة خصوصاً – التى يحتكر فيها النصّ الشعرىّ ، كلّ ما يمكن قوله بشأن جماليّات التعبير اللغوى ، بالإضافة إلى أنّ التعليم فى مراحله التالية يكرّس هذه الحالة . وخصوصاً أنّ عصوراً عربيّة بكاملها ، كالعصرين الجاهلىّ والأموىّ ، لا تكاد تضمّ من أشكال

الإنتاج الثقافىّ شيئاً مهمّاً سوى الشعر . وعندما يصير الكاتب كاتباً روائيّاً ، فمن الطبيعى أن تتسرّب إلى عمله الكتابىّ – الروائىّ ظلال كثيرة مما تجذّر فى تكوينه المعرفىّ ، من تراكيب وتعابير وصياغات ذات طابع شعرىّ خالص . فى حال افتراضنا أنّ الروائىّ يتعمّد الابتعاد عن الصياغات الشعريّة أثناء كتابة الرواية . فهناك من الروائيين مَنْ يؤمن بأن جودة التعبير ، تقاس بمدى الاقتراب من الشعريّة التى تشكّل أساساً عميقاً ، لغالبية بنياتنا الثقافية الجمعية فى المنطقة العربية .

(جـ) الأسلوب الشخصى للكاتب

من المسائل البارزة فى عالم الأدب ، بحث الكتّاب والأدباء جميعاً عن أسلوب شخصىّ يميّزهم عن سواهم . فالافتراق الدرجىّ الذى يمكن أن يؤدّى عبر تراكم الإنتاج الثقافى إلى افتراق نوعىّ عن النسق ، شرط لابدّ من تحقيقه ليصبح الفنّ فنّاً .

والبحث عن الأسلوب المميّز ، بحث بدهىّ عن ضرورة الافتراق عن الآخرين وضرورة إثبات الموجوديّة فى المجال الخاصّ لكلّ باحث عن التميّز . وفى إطار الكتابة الروائيّة ، يبحث الروائيّون عن أساليبهم الشخصيّة المختلفة ، ليس فى الصياغة النهائية لكليّة العمل الروائى فقط ، وإنّما أيضاً فى مجال صياغة العبارة وانتقاء الألفاظ . فيصل الأمر أحياناً إلى عدّ «الزمن الموحش» لحيدر حيدر ، و «الزمن الآخر» لإدوار الخرّاط قصائد مطوّلة ، يكاد ينعدم فيها العنصر الحكائى، ولا تفتقد – لتصير شعراً خالصاً – سوى الضبط الإيقاعىّ ، وتوزيع الكلمات والسطور داخل الورق الطباعى ، بما يلائم الشكل الشعرى .. وهذه الأساليب ليست واسعة الانتشار فى التأليف الروائىّ العربىّ المعاصر ، إلى الدرجة التى تجعلنا ننفى عنها السّمة الشخصيّة الفرديّة لأسلوب الكاتب .

وحتى فى المثالين المشار إليهما ، هناك فروق واضحة بين السمات العامّة لأسلوب حيدر حيدر وأسلوب إدوار الخراط فى الصياغة الشعريّة للعملين . وما يؤكّد اتّسام الأسلوب الشخصى للروئى بالشعرية أو بأحد اتجاهاتها ، أنّ الأسلوب ذاته يمتد إلى الأعمال الأخرى للكاتب . فعلى سبيل المثال، ينسحب التعامل الشعرى مع العبارة واللفظة والمقطع والبناء الكّلى للعمل ، على مجمل أعمال الروائى السورى حيدر حيدر ، بما فى ذلك مجموعاته القصصية «كالومض والوعول» ، وينسحب أيضاً حتى على أعماله ذات الطابع السياسىّ أو الصحافىّ «كأوراق المنفى» . والأمر نفسه يمكن قوله

بشأن إدوار الخراط الذى يمكن عدّ عمله الروائى «الزمن الآخر» مجرّد تكملة لعمله الأول «رامة والتنّين» رغم المسافة الزمنية الفاصلة بينهما [1] . ويصل الأمر بما لارميه **Mallarmé** إلى جعل الشعرية ناتجًا حتميًّا للأسلوب أيّ أسلوب حين يقول : **«كلّما كان هناك أسلوب كان هناك إيقاع شعرى»** [2] ولذلك من الطبيعيّ أن تغلب السمة الشعرية على أعمال كاتب ما ، وتنحسر عن أعمال سواه .

(د) الشاعر الذى يتحوّل إلى كتابة الرواية

فى الحياة الثقافية العربية المعاصرة ، عدد من الشعراء ، لجؤوا إلى كتابة بعض الروايات ، بعد أن انتشرت أسماؤهم فى عالم الشعر . بعض هؤلاء انقطع عن كتابة الرواية بعد تجربته الروائيّة الأولى ، كممدوح عدوان الذى كتب «الأبتر» [3] وبندر عبد الحميد الذى كتب «الطاحونة السوداء» . وبعضهم تابع كتابة الرواية كإبراهيم نصر الله ، وسليم بركات . وهناك شعراء آخرون ، نفترض أنهم يرسمون الخطط للشروع فى كتابة رواية ، من أجل طرح بعض ما يعجز عنه الشعر . ويندر أن ينتقل شاعر إلى كتابة رواية ، دون أن ينقل إلى تجربته الروائية مقادير من ملامح تجربته الشعريّة . لا نجد فى «الأبتر» لممدوح عدوان ملامح شعرية كالتى نجدها فى أعمال أخرى ، ربّما لأنّ الشاعر عندما يكتب شيئاً غير الشعر ، يتعمّد أن يكتب الرواية وفق ما يعيه مسبقًا من افتراق قوانين الكتابة الشعريّة عن سواها من أشكال الكتابة الأخرى . ولكن عندما يسترسل الكاتب – الشاعر فى الكتابة ، وتتنحّى عمليّة الرقابة الواعية التى يمكن أن تتدخّل لوضع الكتابة فى قوالبها الموضوعة والمقرّرة مسبقاً ، من الطبيعى أن تطلّ التجربة الشعريّة برأسها كلّما أتيح لها ذلك .

يستحسن أن يساق فى هذا الاتجاه ، أنّ عدداً ليس قليلاً من الذين صاروا كتّاباً فى مختلف الميادين ، وليس فى مجال الرواية فقط ، مارس كتابة الشعر فى فترة سابقة وتمتدّ ممارسة الكتابة الشعريّة فى المنطقة العربية ، لتشمل أشخاصاً كثيرين ، لا علاقة لهم بالكتابة ، وربّما كانت أنصبتهم

---

(١) صدرت الطبعة الأولى من «رامة والتنين» عام ١٩٨٠ والطبعة الأولى من «الزمن الآخر» عام ١٩٨٥ مع ملاحظة أن الكاتب قضى وقتاً طويلاً فى إنجاز روايته الأولى .

(٢) نقلاً عن بلاغة الخطاب وعلم النص . د. صلاح فضل – ص ٢٩٣ .

(٣) عند صدور «الأبتر» لم يكن ممدوح عدوان معرفاً في الأوساط الثقافية إلا بصفته شاعراً على خلاف ما هو عليه حالياً من ممارسة للكتابة المسرحية والترجمة وكتابة السيناريو .

من التحصيل العلميّ ضئيلة . وخصوصاً فى مرحلة العمر الرهيف ، الذى تتفتّح فيه بواكير التجارب الشعوريّة العنيفة تجاه الجنس الآخر بشكل خاصّ وتجاه الحياة بشكل عام . ومن الطبيعى أن تترك هذه التجارب الشعريّة العابرة تأثيراتها فى مستقبل الذين صاروا كتّاباً – روائيّين وغير روائيّين – فتظلّ الهواجس الشعريّة كامنة فى الأرضيّة النفسيّة ، والثقافيّة للكاتب ، إلى أن تجد ما تستطيع الإطلالة منه على عالم الوعى ، وعلى المجال الرؤيوىّ الذى يتمّ بواسطته التواصل مع الآخرين فتتسلّل ، أو تنتقل ، تلك التجارب – الشعريّة والشعوريّة – القديمة إلى بعض الأنماط الكتابية التى ينتجها الكاتب – الروائى فى حالتنا هذه – وهو فى حالة من النضج الفنّى ، تمكّنه من استثمار مادته القديمة ، بصورة لا تتنافر مع طبيعة النصّ الذى يتضمّنها ؛ وما يسهم فى تكريس هذه الحالة أنّ كتّاباً كثيرين – وأشخاصاً ليسوا كتّاباً يحملون تجاربهم الثقافيّة المبكّرة ، قيماً كثيرة من المرجّح ، أنّها لا تستطيع احتمالها بشكل موضوعىّ .

(هـ) حالة التناصّ

التناصّ باختصار ، هو أن يتضمّن نصّ ما – روائىّ أو غير روائى – نصّاً آخر ، بحيث يؤدّى وجود النصّين معاً إلى إحداث عدد من الإحالات الإضافيّة إلى خارج النصّ الأصلىّ ، وإشاعة عدد من الأجواء ، والمناخات الجديدة التى يعجز عن إشاعتها بمفرده ، أو تكون إشاعتها دون القوّة المرجوّة ، ما لم تتمّ الاستعانة بالنصّ المتضمن . بالإضافة إلى وجود بعض المقاصد التقليديّة المتوخّاة من عمليّة التناصّ ، كالتمثيل ، والاستشهاد ، والاقتباس والدعم بأقوال أخرى أكثر انتشاراً وشهرة ، تشكّل عيون الشعر العربىّ التراثىّ ، وأبياته المفردة ، حالته النمطيّة المثلى ، وخصوصاً تلك الأبيات التى ذهبت مثلاً سائراً ، يتجاوز تخومه الزمانيّة والمكانيّة ، كالحكم الشهيرة للمتنبّى وأبى تمّام على سبيل المثال . إنّ مجرد تضمّن النصّ الروائى نصّاً شعريّاً – حتى لو كانت بيتاً واحداً – يعنى إسهاماً فى إشاعة المناخ الشعرى ، فكيف إذا امتدّت تأثيرات الشعر إلى النصّ الأصلىّ الذى تضمنه ، كما فى «رامة والتنين» التى اختتمها أدوار الخرّاط بأبيات للحلاّج :

«نديمى غير منسوب إلى شىء من الحيف
سقانى مثلما يشرب فعلَ الضيف بالضيف
فلمّا دارت الكأس دعا بالنّطع والسيف

كذا من يشرب الراح مع التنين فى الصيف (١)

وجاء هذا الاختتام وكأنّه عنوان مضمر ، أوْ فكرة ضمنيّة مكثّفة لما ورد فى الرواية . وحيدر حيدر يصدّر أطول رواياته «وليمة لأعشاب البحر» بمقطع يبدو مقتطعًا من قصيدة مترجمة ، لولا نسبته إلى الروائي الأمريكي هرمان ملفل Heraman Melville ، ولكنّ مايزخر به هذا المقطع من شعرية متدفقة والطريقة التى اعتمدها حيدر حيدر فى ترتيبه داخل الصفحة التى يفتتح بها الرواية أمران يجعلان هذا المقطع شعراً خالصاً أوّلاً ، ويجعلانه أيضاً تكثيفاً ما لجملة التفاصيل التى تزخر بها الرواية ثانيًا بحيث نستطيع عدّ بقيّة النصّ الروائى تنويعًا أو شروحًا تفصيليّة لما ورد فى الافتتاحية الشعريّة :

وأنا الصياد الذى لا يرتاح أبدًا
الصياد الذى لا وطن له
والتى أقصدها ما تزال تطير أمامى ؛ وأنا سأتبعها ،
مع أنه قادتنى إلى ما وراء الجبال ،
عبر بحار بلاشموس
داخل الليل والموت (٢) .

وتحسن الإشارة أيضاً إلى أن تعريف الرواية فى الصفحة الأخيرة للغلاف الخارجى جاء تعريفاً شعريًا من ناحية مضمونة ومن ناحية طريقة الترتيب ، مع ملاحظة اقتطاعه من داخل الرواية :

وما كانت الصباحات الجميلة قد استيقظت بعد ،
لكن البحر كان يركض
تحت الليل كطفلٍ بالشاطىء ويهوى .

---

(١) رامة والتنين – إدوار الخراط – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ط (١) ١٩٨٠ – بيروت – ص ٣٢٩ .

(٢) وليمة لأعشاب البحر – حيدر حيدر منشورات خاصة – ط (١) ١٩٨٢ – بدون مكان للنشر – ص ٥ .

هو كان فى زمن ما

الموجة التى تصدم بالرمل ..

الاندفاع الأزرق الجميل كان يتحول

إلى زبد منحسر ... (١) .

وأميل حبيبى ، يضع أبياتاً من الشعر التراثىّ لامرئ القيس وأبى نواس وغيرهما فى السياق النصّى ، ويضع أيضًا بعض المقاطع من الشعر العربى الحديث للشعراء الفلسطينيين المعروفين محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وسالم جبران وسميح صباغ فى صدر بعض فصول روايته المشهورة«الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل» كما فى هذين المثالين :

«كالعيس في البيداء يقتلها الظما   والماء فوق ظهورها محمول»(٢).

«كما تحبَ الأم طفلها المشوّها

أحبها

حبيبتى بلادى» (٣)

وتحسن الإشارةَ إلى أنّ حالات تضمين الشعر فى الرواية العربيّة كثيرة الانتشار ولا يحدّ وجودها أحياناً طبيعة انتمائها إلى نسق آخر ثقافىّ - لغوىّ خارج عن نسق الحكى ، ولا يحدّه أيضاً حجم المادّة المتضمّنة الذى اعتدناه محدوداً عموماً . ففى «مفترق المطر» قصائد طويلة جداً اثبتها الكاتب بطولها (٤) . وفى «الشطّار» قصائد مطوّلة نسبيّاً احتلّت عدداً من الصفحات (٥) . مع فارق رئيس يتلخّص فى أنّ قصائد «مفترق المطر» ليست للكاتب ، بينما قصائد «الشطّار» لمؤلّف الرواية نفسه . ولكنّ المثالين يصلحان لتبيان هذا الجانب من اتصال الرواية بالشعرية .

---

(١) وليمة لأعشاب البحر - حيدر حيدر - الصفحة الأخيرة للغلاف .

(٢) الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل - إميل حبيبى - ط (١) ١٩٧٢ - بلا مكان - ص ٧٣

(٣) نفسه - ص ٨٩ .

(٤) مفترق المطر - يوسف أحد المحمود ، وأطول القصائد تقع فى خمس صفحات ، من ٣١١ إلى ٣١٦ .

(٥) الشطّار ، محمد شكرى ، من ص ١٦٣ إلى ١٦٦ وتضم هذه الصفحات ثلاث قصائد وهناك قصيدة ختامية «طنجيس» من ٢١٣ إلى ٢١٧ .

(و) رفع مستوى التعبير والتعويض عن فقر الأحداث

الرواية بأكثر مفاهيمها انتشاراً ، مجرّد عرض لعدد من الأحداث . وأحياناً تقاس جودة الرواية بمقدار ما تضمّه من أحداث ، بالإضافة إلى المقدار الذى تضمّه هذه الأحداث من عناصر غريبة وخارجة عن المعتاد ، تشكّل آخر المطاف حالة الانزياح المعروفة ، التى تشكّل بدورها الافتراق النوعى بين وقائع الفنّ وسواها من وقائع الحياة .

والرواية العربيّة المعاصرة ، لم تعد فى كثير من نماذجها رواية أحداث . بل يصبح فيها أحياناً الحدث الاستثنائىّ فى الحياة الواقعيّة والفنيّة ، كانتحار شابّة فى «شرخ فى تاريخ طويل» على سبيل المثال ، مجرّد حدث هامشىّ ، تعبره الرواية ببرود وحياديّة ، واختصار [1] ، لصالح تلك الحشود الكبيرة من التأمّلات الجماليّة التى تعرض مشاهد باردة من تفاصيل الحياة اليومية : **لوحة : ينسحب مجد ليشارك شجن فى صناعة القهوة . بهدوء يغلق وراءه الباب . نسمع للحظات ثرثرة المدفأة . تقيمنى الرغبة الحائرة عن مجلسى لتلتقى أعيننا برهة . وأقول للبنى : «هل تدخّنين؟» وأقدّم لها سيجارة . تبتسم بوجوم تمسكها بشفتيها . «هل نشطها كما فى السينما؟» ونضع عود الثقاب المشتعل بين السيجارتين . تمجّ شفتاها الدخان . تطلقانه وأنا واقف أمامها . ويهوج شىء مثل حقد نافذ الصبر ، تجمد هى وقد استولى على انفعالاتها خدر عصبى** [2] . فلكى يعوّض الروائى فقر روايته بالأحداث من جانب ، أو يشحن الأحداث الباهتة الباردة بنوع من السخونة والتوتّر من جانب آخر ، يلجأ إلى رفع مستوى التعبير ، ورفع درجة توتّره . ومعروف أنّ التعبير الكلامى ذا السويّة الرفيعة والتوتّر الحادّ ، والنبرة الحارّة .. أمور يمكن عدّها جميعاً شعراً ، حتى لو جاءت داخل الأنساق الأخرى للحكى المعتاد أو المتراخى فى الرواية .

(ز) تنويع التعبير ، وتعدد الأصوات

الطبيعة المركّبة للرواية ، ومرونتها التى تمكّنها من استثمار عدد من الميادين المعرفية التى لا تتّصل بالفنّ اتّصالاً مباشراً ، كالوثائق والجغرافية وعلم النفس ، تجعل وجود الشعر فى الرواية أمراً

---

(١) شرخ فى تاريخ طويل – هانى الراهب . المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط (١) ١٩٧٩ ص ١٣٤ .

(٢) نفسه – ص ٢١٠ .

طبيعياً ونوعاً من تحصيل الحاصل الذى تقتضيه الطبيعة المركّبة لفن الرواية ، بوصف الشعر واحداً من مظاهر التعدّد ، ونوعاً من الاستجابة التلقائيّة لمرونة الجنس الروائى . بالإضافة إلى أنّ توزّع الشخصيّات الروائيّة ، بين الطبائع ، والمهن والأحوال الاجتماعيّة ، والمستويات الثقافيّة ... يقتضى وجود شخصيّات ذات صلة مميّزة بالشعريّة ، «فسامر البدوىّ» فى الزمن الموحش لحيدر حيدر شاعر، و «مصطفى سعيد» فى «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح يحاول كتابة الشعر ... على سبيل المثال .

(ح) الكتابة الجديدة والنصّ المفتوح

فى الكتابة الفنّية العربيّة المعاصرة ، عموماً ، نوعٌ من تداخل الأجناس الأدبيّة فيما بينها ينجم غالبًا عن إحساس الكاتب ، أو عن ثقته ووعيه ، بعجز الجنس الواحد عن استيعاب ما يريد طرحه ، أو عكسه من تجربته الشعوريّة أو الإبداعيّة . فيختلط الشعر بالحوار ، والحوار بالحكى السوىّ ، والنقاش والتنظير ، والتفلسف وما إلى ذلك .

وبسبب وجود نوع من المطالبة الضمنيّة ، أو الصريحة ، بوجوب نسبة النصّ إلى أحد الأجناس المعروفة فى الأدب ، تنضوى مثل هذه النصوص غالبًا فى خانة الرواية لقدرتها على ابتلاع كلّ الأشياء المتوائمة والمتنافرة ، على حدّ سواء . فنجد أحياناً جملة «رواية» على غلاف نصّ حوارىّ بكامله ، «كالسّد» لمحمود المسعدىّ ، أو «الحفاة وخفى حنين» لفارس زرزور ، ربّما لأنّ هذين النصّين لا يحققان كامل الشروط التى يجب توافرها فى المسرح ، بينما لا تفرض الرواية شروطاً مماثلة لتبنى مثل هذين النصّين . وهناك لوحات يختلط فيها الشعر بالقصّة القصيرة كما فى «رامة والتنين» لأدوار الخرّاط و «حدّث أبو هريرة قال ..» للمسعدىّ ، وكلّ تمّت نسبته لفنّ الرواية بسبب العجز عن الانضواء الدقيق فى خانة القصّة القصيرة أو الشعر .

مثل هذه النصوص ، ليست واسعة الانتشار فى التآليف الإبداعية العربية المعاصرة ضمن حدود اطّلاعى ، لكنّها موجودة ، وما يرجّح احتمالات ازدياد انتشارها أمران :

الأوّل : تبرّم الكتّاب ، وخاصّة فى بداية حياتهم الثقافية ، بضيق الأجناس الأدبيّة المنجزة عن استيعاب تجاربهم الإبداعيّة التى يرونها على درجة كبيرة من الأتساع والانسياح خارج هذه الأجناس .

والثانى : أنّ بعض المبدعين يجرّبون ابتداع أنماط جديدة للكتابة ، تؤدّى إلى إنتاج نصوص ، لا تنتسب إلى جنس بذاته ، والنصوص التى تمّ إنتاجها بهذا الإتجاه ، حمل معظمها اسم الرواية ، والتزمت غالبيّة أنساقها منهج الشعر ، من حيث التكثيف والتوتّر ، والانفعال ، واللغة الحارّة ، وخضوع الإيقاع الداخلى إلى شىء من التنظيم ، وتقطيع النصّ إلى فقرات وأسطر شبيهة بطرائق التقطيع الشعرىّ كما فى هذين المثالين : الأوّل من «الأوباش» لأحمد يوسف داود ، والثانى من «برارى الحمّى» لإبراهيم نصر الله :

– «كانت الأرض أوّلاً ثم كان الهمّ

فى البدء اغتصبها الكائن البشرى ثم أخذت هى تغتصبه

الأرض دائمًا مثل جسد فتىّ مثقل بوعوده

ثمرة فجّة أو ناضجة ، كما تطلب أنت أو كما ترغب ، ولكنها ترجع أبدًا إلى فطرتها ..

إلى قوة الولادة المتجدّدة فى خفايا كيانها العجيب إلى الانهيارات المفاجئة لكلّ ترتيب بشرىّ .. تدور صاعدة مخترقة ملكوت الإنسان ، الذى يعيد اختراقها مرّة بعد مرّة .

وكلّ مرّة تضمّه إليها مؤقّتًا أو نهائيّا

لا فرق ! ... ولكنّه ينتهى دائمًا على صدرها ..

على صدرها يسقط

على صدرها ينهض

على صدرها يشعل الحرب

على صدرها يكبر

وعلى صدرها يبنى الفنادق السياحيّة العظيمة

سلامًا أيّتها الأرض» (١) .

- «مدينة بلا بحر

والماء ملؤها

مدينة بلا أرض

والرمل يغطّى كلّ كائناتها» (٢) .

لا شكّ فى أنّ هذين المثالين المقتطعين من السياق النصى داخل الروايتين يعدان شعراً خالصًا، من جميع النواحى ، مع ملاحظة أن اقتطاعهما من سياقهما لا يؤثّر فى السّياق الخاص بتطوّر السيرورة الخاصّة بالخيوط الحكائية ، مع وجود فرق نوعى بين الروايتين ، حيث تعاود «الأوباش» نبرتها الواقعية **«أحسّت أنها تبتسم فلكشته بكوعها قائلة : يلعن والدك .. ابن حرام انصرف. لكنّ إحدى يديه استقرّت على (٣) »**.

فى حين تتشكّل «برارى الحمّى» بمجملها من أنساق لغويّة يمكن عدّها أنساقاً شعريّة خالصة بالمعنى الأرحب لمفهوم الشعريّة بالطبع ، بحيث يصبح النصّ الروائى كلّه مشكّلاً من أنساق شعرية.

رابعًا - توضّعات الشعرية فى الرواية العربية المعاصرة

هناك روايات عربية معاصرة كثيرة تستطيع أن تكون روايات شعرية ، من خلال النظرة الكليّة إلى العمل الروائى ، ولكن خصوصيّة التأليف باللغة العربية ، تتيح لنا ، بقدر مقبول من الوضوح استجلاء حدّ الشعر ، وحدّ الحكى ، فى الرواية ، بحيث يمكننا ذلك ، من اقتراح بعض المواضع التى يتدرّج عبرها التعامل مع الشعرية ، من الوحدات ، أو البنيات الصغرى فى مجمل أفعال الكلام «المفردات» باتّجاه كليّة العمل الروائى ، مع الإشارات إلى أنّ حالة التدرّج ، لا يشترط العثور عليها ضمن الرواية الواحدة ، وإنما يكون التدرّج من الروايات التى اقتصرت شعريتها على جوانب محدودة ، باتجاه الروايات التى يغلب عليها انضواؤها فى خانة الشعرية ، كما سيتمّ التبيين :

---

(١) الأوباش - أحمد يوسف داود - ص ٧٩ - ٨٠ .

(٢) براري الحمّى - إبراهيم نصر الله - ص ٤٩ .

(٣) الأوباش - أحمد يوسف داود - ص ١٢٠ .

(أ) شعرية اللفظة

الشعر والرواية والنقد والفلسفة ، وسواها من فروع العلوم الإنسانية ، تستعمل الكلمات نفسها ، ولكن طرائق ترتيب الكلمات ، وتشكيلاتها النسقيّة ، هي التي تؤدّي إلى نشوء الأنواع والأجناس الثقافيّة ، وافتراقها عن بعضها . وعلى هذا الأساس لا يمكن أن ننسب إلى كلمة معينة صفة الشاعريّة ، ونحجبها عن الأخرى . وإنّما وجودها داخل السياق أو النسق هو الذى يمنحها صفة الشعرية ، أو يحجبها عنها .

ومع ذلك .. فإنّ توجّه التأليف الشعرى إلى انتقاء ألفاظ معيّنة لوضعها في القصيدة ، وتعمّد الابتعاد عن ألفاظ أخرى ، يكرّس – عبر تراكم الإنتاج الشعرى – اندراج عدد من الألفاظ في إطار الشعرية . وهذه الألفاظ لقيت عناية خاصّة في البلاغة المدرسيّة التي تفرد حيّزاً مستقلاً لدراسة ألفاظ النصّ ، بحيث يؤدّى مجرّد تخصيص الحيّز إلى الاعتراف بوجود ألفاظ ذات شأن أهم ، أو أفضل ، بمقاييس البلاغة الشعرية وألفاظ أخرى أقلّ شأناً ، بالإضافة إلى أنّ النقد القديم عموماً **«فرّق بين لغتين لغة يقصد بها الفهم والإفهام وهى اللغة التى تجرى بها الأحداث العاديّة ، ولغة أخرى تتجاوز الإفهام إلى ما وراءه من الحسن والقبول والإثارة وهى اللغة البلاغيّة أو الأدبية»** (١) .

وربّما كان الأكثر اتّصالاً بقضيّة اللفظة الشعريّة ، أو شعرية اللفظة ، ما يحاوله النقد الأدبى المعاصر بخصوص تحديد القاموس اللغوى للشاعر أو الروائى ، وإحصاء الكلمات التى يستعملها في إنتاجه الأدبى بمجمله ، أو في كلّ عمل على حدة ، بالإضافة إلى تبويب الكلمات ، وملاحقة تواتر بعضها أو تكراره ، علّ ذلك يساعد على استنباط جملة من الأحكام الوصفيّة ، والقيميّة ، اعتماداً على سعة القاموس اللغوىّ للكاتب ، ومدى اتّكائه على ألفاظ تسير في اتّجاه معيّن ، أو تتعمّد مجانبة اتجاه آخر ، ففى الدراسات التى أجريت حول أعمال الكاتب الإيرلندى جيمس جويس **James Joya** تم إحصاء الكلمات التى استعملها فى بعض أعماله حيث **يشتمل قاموس جويس اللغوى فى «صورة الفنان فى شبابه» على (٩٢٤٨) كلمة . ويبلغ قاموسها اللغوى فى «عوليس» ٢٩٨٩٩ كلمة ، ومجموع كلمات القصة يبلغ (٨٥٠٠١) وعدد كلمات عوليس (٢٦٠٤٣٠) كلمة . ولهذه الدراسات أهميّة قصوى فى تتبع تيار الوعى فى أعمال جويس وفى كشف أغوار خلفيّة تفكيره النفسىّ** (٢) .

---

(١) نظرية اللغة فى النقد العربى – د. عبد الحكيم راضى – ص ٣٠ .

(٢) موسوعة جيمس جويس – د. طه محمود طه – ص ١٦٤ .

ولا يقف الأمر عند حدود اللفظة ، بل يصل الأمر بنوفاليس Novalis ومالارميه Mallarmé إلى عدّ «الحروف الأبجدية أعظم الآثا الشعرية ، **وكان الشعراء الروس يعجبون من الطابع الشعرى لبطاقة الخمور «فيازيمسكي» ومن قائمة أثواب القيصر «غوغول» ، ومن مؤشر السكك الحديدية «باسترناك» بل ومن فاتورة الصبان «فروتشينيك»** (١) .

وفى الرواية العربية المعاصرة نجد وفرة فى الأمثلة التى ينتقيها الروائى للمقاطع ذات التدفّق الشعرىّ ، بحيث يختلف قاموسه اللفظى ، فى هذه المقاطع ، عنه فى المقاطع الأخرى اختلافاً بيّناً ، كما فى «وليمة لأعشاب البحر» التى تزدحم مقاطعها ذات التدفّق الشعرى بكلمات تنعدم فى المقاطع ذات الجانب التوثيقى الخاص بتجارب الشيوعيين العراقيّين :

– جاء صوتها من البحر ، سمعه وهو داخل المدار الراقص فى سماء الطيوف الورديّة . كانت تناديه ليأتى . ظهرت هناك بيضاء ، سعيدة كأميرة ، فوق الصخور ، بينما الماء يقطر كحبيبات الماس من جسدها المتوهّج تحت الشمس (٢) .

– يوم انطلقت المظاهرات وبدأت الاشتباكات فى جامعتىّ بغداد والبصرة شارك فى الاصدامات والحوارات ، كان يمتلك منطقًا جلدليّاً متماسكاً ، ويتمتع بقدرة فائقة على إدارة دفّة الحوار (٣) .

فمن الواضح أن المقطع الأوّل يزدحم بكلمات بذات إشعاع شعرى لا نجده فى كلمات المقطع الثانى ، «كالبحر ، والراقص والمدار ، والطيوف ، والورديّة ، وحبيبات الماس ، والمتوهج ...» بحيث يمكن عدّ هذه الألفاظ ألفاظًا شعريّة على خلاف ما نجده فى المقطع الثانى ، «كالمظاهرات والاشتباكات ، والاصطدامات ، والحوارات ، والمنطق الجدلىّ المتماسك ، والقدرة الفائقة .. إلخ» .

(ب) شعرية التركيب

الشعرية بحسب معظم الآراء التى تناولتها **«خصيصة علائقيّة ، أى أنها تجسّد فى النصّ شبكة من العلاقات التى تنمو بين مكوّنات أوّليّة سمتها الأساسيّة أنّ كلاً منها يمكن أن يقع فى سياق آخر**

---

(١) قضايا الشعرية ، ياكوبسون R. Jakobson – ص ١٠ ، ١١ .

(٢) وليمة لأعشاب البحر – حيدر حيدر – ص ١١ .

(٣) نفسه – ص ٥٠ .

دون أن يكون شعرياً» [1] . ولابدّ من وجود طرفين فى الحدّ – الأدنى لإنشاء علاقة ، بحيث يكفى أحياناً فى العربية إسناد كلمة إلى كلمة أخرى ، لتكوين مناخ شعرىّ ، دون أن تستطيع الكلمتان تشكيل جملة نحويّة بالضرورة ، كما فى عناوين بعض الروايات : «مفترق المطر» و «مدن الملح» و «الزمن الموحش» وعودة الطائر إلى البحر ..» هذه العناوين لا يغيب عن ذكرها قصديّة الإشارة إلى الطاقة الشعريّة التى يكثّفها عنوان الرواية ، دون أن تمتدّ الشعريّة إلى دواخل النصوص بالضرورة .

عنوان الرواية ، المؤلّف من كلمتين أو أكثر ، يشكّل تركيباً لغويّاً يطرح قيمة بلاغيّة أحياناً ، ويدخل فى صلب البلاغة الشعرية أحياناً ، كالأمثلة السابقة ، ويمكن أن يقتصر على دلالة لغوية أو معجميّة لا صلة لها بالشعريّة ، «كأولاد حارتنا» و « اللص والكلاب ..» و «سباق المسافات الطويلة» و «سداسيّة الأيام الستّة» . وفى كلّ الحالات ، لا ينبغى التعامل مع العنوان المؤلّف من تركيب لغوى يتضمّن قيماً شعريّة ، بوصفه منطلقاً يواصل امتداداته وإشعاعاته إلى ما يليه فى النص الروائى . فمن المؤكّد وجود افتراقات حادّة وشاملة ، يقيمها الروائى – عامداً أو غير عامد – بين الرواية وعنوانها .. بما فى ذلك الإشعاع مينه ، الذى يقتصر وجوده على العنوان فى روايات عربيّة كثيرة «كالثلج يأتى من النافذة» لحنّا منيه ، و «مطر فى صباح دافىء» لسلوى البنّا . اللتين يوحى عنوان كلّ منهما بأنّ السيرورة العامّة داخل النّص ، ستتّخذ منحى ، يحتلّ فيه التعامل مع الطبيعة الجميلة ، حيّزاً واسعاً ، بالإضافة إلى ما يستتبعه ذلك ، من تدفّقات عاطفيّة وانفعاليّة . ولكنّ الروايتين ، سعتا إلى معاينة أحداث ووقائع يغلب عليها الطابع السياسى المباشر ، مع الفارق الكبير بين السويّة الفنيّة للروايتين ، إذ تتشكّل «مطر فى صباح دافىء» من تسجيل باهت لبعض التجارب الصغيرة السطحية أثناء العيش فى بيروت – الحرب الأهليّة . بينما يمكن عدّ «الثلج يأتى من النافذة» ملمحاً لا يجاوزه فى تاريخ الرواية العربيّة ، والإشارة ضروريّة أيضاً .. إلى أن السياسة لا تعنى نقيضاً حتميّاً للشعريّة .

وشعريّة التركيب ، أو شعريّة العبارة ، لا يجوز بالطبع قصرها على العنوان ، فالعبارات الأكثر إشعاعاً بالطاقة الشعرية ، تتوضّع داخل النصّ ، وتتغلغل فى نسيج سيروراته المختلفة ، وخصوصاً خارج الأنساق والمقاطع التى تضمّ دفقاً شعريّاً ، جليّاً ، يتجاوز عدّة أسطر فى الحدّ الأدنى .. و كما فى هذه الأمثلة ، المقتطعة من سياقات لا تتصل بالشعريّة ، إلاّ إذا تمّ قدر كبير من الالتفاف حول

---

(١) فى الشعرية – د. كمال أبو ديب – ص ١٥ .

النص وتأويل الدلالة ، أو تمّ عدّ النصّ الروائى بمجمله حالة من حالات الشعرية :

- «قُربى مملوءة هواء ، وقوافلى ظمأى ، والسراب يلمع أمامى فى متاهة الشوق» [١] .

- «الزنجى عندما يشرب الدنيا» [٢] .

- «بقايا وردة أتعبتها كثرة الأيادى» [٣] .

- طفلة اعتقلت عيونها انتباه الآخرين» [٤] .

- «أخذت الشمس مجدها فى كبد السماء وراحت تطلق حرارتها على هواها» [٥] .

- «وأمارس الوطن مع الآخرين بأكل الكبّة والتبّولة والحمّص والفول وبرقص الدبكة» [٦] .

معظم الروايات التى اقتطعت منها الأمثلة السابقة فقيرة بالمقطاع ذات الطابع الشعرى وتكاد تشكّل أنموذجاً للروايات التى تستمد جمالها من جماليّات السرد المنقطعة كليّاً عن الجماليات المعهودة فى اللغة الشعرية ، وقيم البلاغة ، وتتضح حدّة المفارقة بين الإشعاع الشعرىّ للعبارة المركّبة من طرفين فى الحدّ الأدنى ، فى المثال الأخير المقتطع من «طائر الحوم» لحليم بركات ، «فممارسة الوطن» تركيب شعرى لا تقتصر إثارته على جدّته ، وعلى امتداد مسافة المجاز بين الوطن وممارسته امتداداً مدهشاً ، من خلال القدرة على الجمع بين حدّين قلّما يخطر فى البال اجتماعها . بل تنفتح الإثارة باتجاه جميع أولئك المقيمين خارج الوطن ، والظامئين إلى أدقّ التفاصيل التى تشكّل جزاءاً م كينونتهم الشاملة ، حتّى لو اتّسمت بالطرافة وشيء من اللهجة الساخرة

---

(١) موسم الهجرة إلى الشمال – الطيب صالح – ص ٦٧ .

(٢) حكاية زهرة – حنان الشيخ – منشورات خاصّة • بيروت – ط (١) ١٩٨٠ – ص ٤٤ .

(٣) ما تبقّي من سيرة لخضر حمروش – واسينى الأعرج – ص ١٩ .

(٤) نفسه – ص ٢٢ .

(٥) الوجه الآخر للسقوط – حسن صقر – وزارة الثقافة – دمشق – ط (٢) ١٩٦٩ – ص ٦٧ .

(٦) طائر الحوم – حليم بركات – ص ٤٣ .

«كأكل الكبّة والتبّولة والحمّص والفول» التى شكّلت فى النسق المقتطع من الرواية ، مفارقة كبيرة بين الشعرية المتضمّنة فى «أمارس الوطن» وما يلى ذلك من تفاصيل نقيضة للشعرية ، ربّما لأنها تحيل – أكثر ما تحيل – إلى الالتهام والشراهة والتخمة ، وما يترتب على ذلك من آليات عضوية لا علاقة لها بالشعرية . والأمثلة الأخرى تكاد تشكّل تنافراً ، أو خروجاً واضحاً ، من ناحية التركيب اللغوى المتّصل بالإشعاع الشعرى أو التشكّل المجازىّ ، ليس فقط عن النسق أوْ السياق الذى يضمّها ، وإنما عن كامل النص الروائى «فحكاية زهرة» و «ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش» و «الوجه الآخر للسقوط» روايات تعرض أحداثها بواقعيّة شديدة – منفّرة أحياناً – والأمثلة التى اقتطعتها منها جاءت غريبة عموماً عن غالبية التراكيب المستعملة فى هذه الروايات ، ومع ذلك فقد امتدّت الشعرية إليها من خلال أمثلة قليلة نجدها منثورة فى ثنايا الرواية . وبالنسبة للعبارات داخل المقاطع الشعرية الخالصة ، فالأولى أن يتمّ إدراجها فى خانة الحديث عن شعرية المقطع ، بوصف العبارة مجرد وحدة صغرى داخل السياق .

(ج) شعرية المقطع

يحدث أن يجرّب الروائى كتابة الشعر الخالص ، مثلما يحدث أن يجرب الشاعر كتابة الرواية . ويحدث أيضاً أ يحتفظ الكاتب – روائياً وغير روائيّ – بعدد لا يحصى من المسودات واليوميّات التى تملأ «أرشيفه» الشخصى بوصفها مشروعاً مؤجّلاً ، لكتاب قادم ، يمكن أن يكون رواية أو سيرة ذاتية ، أو غير ذلك .. أو على الأقل .. فصولاً ، أو مادّة خاماً قابلة للمعالجة ، وإعادة الإنتاج بما يتّفق مع وضعها داخل المؤلّف الجديد . وفى حالة التأليف الروائى ، يتمّ استثمار المسوّدات القديمة واليوميّات بصورة مثاليّة ، بسبب الرحابة المميّزة للرواية ، وقدرتها على الذهاب أماماً وخلفاً وماضياً ومستقبلاً . وحتى فى حال الخروج عن السياق العام ، فإنّ الروائى يستطيع أن يتدبّر أمر ما يخرج عن السياق ، من خلال نسبته إلى شخصيّة غريبة الأطوار مثلاً ، أو يعرّض إحدى الشخصيّات لحالة غريبة «شاذّة» بحيث لا يكون الخروج عن السياق متنافراً بشدّة مع السّياق ؛ والمقاطع ذات الترسّل الشعرى التى تحشر داخل السياق هى الأكثر شيوعاً فى التأليف الروائى العربى المعاصر .

بعض هذه المقاطع يتمّ حشره دون أن يشير الروائى إلى ما يشعر القارىء بالانتقال من مستوى كلامى «لفظى» إلى آخر ، أو من سياق إلى آخر .. فينقطع سير الحكى المستوى – أى الهامد الخالى من التوتّر – ويتمّ الدخول فى لغة حارة متوتّرة دفّاقة ، دون الانتقال بالكلام المطبوع إلى

سطر آخر ، بل يجرى الانتقال بشكل مفاجيء داخل السطر الواحد ودونما مقدّمات : **ترفس إحداهنّ صفيحة الأُخرى ، أو تفرغ كيس الخيش على بكرته .. إلى آخره ، أو يتشاتمن فى طريق العودة ، ومن لا يسمعهنّ لن يشكّ فى أنهن يتجاذبن الحديث لا الشتائم .. إلى آخره . لهوّ كلهو ساكني العراء الأوّل ، جراءّ تعضّ الجراء ، وفراخ تنقر الفراخ تحت القشرة القاسية للأبد الساكن ، وما من أحد يحفل بالوقت إلاّ الديكة» (١) .**

«عاريان فى المهبّ الحريرى لقلوبنا المرتعشة . عاريان أمام خارصة اللهاث ، يتبعان بأصابعهما الأنهار والهضاب والجبال ، وبأعينهما القرى ، والمدن ، والسدود ، عاريان كحقل عدس ، والمداعبات تتكاثف فى فضائهما الرخص ثم تمطر ، فتقول خائمة : «كن مظلّتى يا ديكي» ، وتستلقي فيجثو أديبو بين عمودين من غيوم وحبق .» (٢) .

ويتم الانتقال أحياناً بواسطة وضع فاصل صغير ، يشعر القارىء بتغيّر النبرة أو المستوى من خلال الانتقال إلى أوّل السطر مع ترك مسافة صغيرة بعرض سطر أو سطرين فارغين قبل المقطع الخارج عن السياق وبعده ، كما فى الزمن الآخر :

– حيّة الصحراء الشرقيّة .

مستديرة الجسد ناهدة الثديين ، واقفة أمامى بعينيها الحزينتين الجميلتين ، ملتّفة حول نفسها ، كحرف الهاء ، فى آخر أبجديتى ، وملتفّة حول جذعى القائم بعصارة المعرفة . هى حملت إليّ المعرفة التى بها أتعذّب وبها أقف عارياً أمام وجه الله .

تنهمر هبات الوهج من مهجتى وتهمى فى غير هينة ، همس السهوب إليّ ليس تلهيةً عن الهوان وليس فيه نهى عن النهار . تهبّ أهوية الشهوة ويهجّ اللهب – الهيام حتى التهلكة وينهض المهر بين النهدين تحت هدهدة الهدب المتهدّل ويهوى فى الهوّة فى هيجاء الوله ، هتكتُ المهرة الهائية بالهوى حتى الانهيار ، ولكن الهمزة هائئة قائمة غير مهلهلة ...» (٣) .

---

(١) هاته عالياً .. هات النفير علي آخره – سليم بركات – دار التنوير – بيروت – ط (١) ١٩٨٢ – ص ٧٣ .

(٢) نفسه – ص ٤٧ .

(٣) الزمن الآخر – أدوار الخراط – دار شهدي – القاهرة – ط (١) ١٩٨٥ – ص ٧٤ .

ويضع هاني الراهب بعض العناوين الفرعية الصغيرة لتأطير بعض المقاطع في «شرخ في تاريخ طويل» ويكرّر العنوان نفسه «لوحة» دون أن يقيّد الكلمة – العنوان برقم يدلّ على تبدّلات اللوحات المدسوسة داخل السياق :

لوحة : عند العصر أقرع الباب فتفتحه شجن ، تبتسم وهي في ثوب النوم . ويبدو البيت هادئاً . أدخل بتردّد . وتقول هي : «ادخل هنا» أمش وراءها إلى غرفة النوم . من هناك تهمس لبنى وجلة ...» (١) .

ويبلغ تأطير المقاطع الشعرية ، وعزلها عن السياق الذروة ، حين يتمّ وضع ذلك في فصل مستقلّ ، أو يتمّ الإعلان في متن السرد ، أو في العنوان ، عن الانتقال بفعل الكلام من شخصيّة أخرى تميزت داخل السياق النصّي بإصدار الكلام الشعري كأن تكون هذه الشخصيّة شاعراً ، أو مجنوناً أو فنّاناً ، أو سكّيراً .. كما في « البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا ، الذي ترجم «الصخب والعنف» للروائي الأمريكي وليم فولكنر William Faulkner ، وهذا الكاتب لم يخف روائيون عرب كثيرون تأثّرهم به ، عموماً ، وبما فعله في «الصخب والعنف» خصوصاً . إذ عرض فيها الأحداث من وجهات نظر مختلفة ، عدّ النقّاد أجمل مقاطع الرواية ، وفصولها ، تلك المقاطع ذات الدفق الهذياني (٢) ، الذي يتّصل بالدفق الشعري ، ليس لأنّ الهذيان يطابق الشعر ، بل لأنّ الكلام الذي أجراه الكاتب على لسان «بنجامان» الولد الصغير المعاق عقليّاً ، جاء مرتّباً وفق طرائق ترتيب أنماط كثيرة من الشعر المعاصر ، من حيث التفكّك الظاهري ، والانتقال الوثّاب من حالة إلى أخرى ومن جملة إلى جملة ، دون وجود روابط منطقية ، أو سببية بين الحالين .

وربّما كان أبرز الذين حاولوا استثمار مزيّة الهذيان الشعري ، هو جبرا إبراهيم جبرا حين جعل بطله «وليد مسعود» يقول كلاماً مفكّكاً من الناحية المنطقيّة ، ولكنّه كلام متدفّق مكثّف غنيّ بالإحالات والإيحاءات التي لا حصر لها . وقد حاول في هذا الدفق أن يلخّص رؤاه ورؤى جيله لمرحلة دقيقة من تاريخ بلدان المشرق العربي «العراق أوّلاً ثم الكويت ، وسورية ولبنان ، والأردن وفلسطين» وخصوصاً ما تعلّق بالقضيّة الفلسطينية إبّان النهوض القومي الشامل في الستّينيات . بالإضافة إلى تلك الأزمات الوجوديّة والروحيّه الحادّة ، التي عانتها أجيال النهوض والنكوص على

---

(١) شرخ في تاريخ طويل – هاني الراهب – ص ٢١٥ .

(٢) الصخب والعنف – وليم فولكنر William Faulkner – مقدّمة جبرا إبراهيم جبرا – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط (٣) ١٩٨٣ – ص ١٣ .

مختلف الأصعدة : «اجتماعيّة ، وسياسيّة ، واقتصاديّة ، وجنسيّة ، وفلسفيّة ...» وقد أقدم «وليد مسعود» على هذيانه ، بعد أن أزمع على الغياب النهائى عن وجوده السابق بكافّة أشكاله « موتاً أو انتحاراً أو ضياعاً ، أو اعتقالاً ..» حسبما أشاعت ذلك سيرورات الرواية ، فقد شرب حتى التلاشي سكراً ، وانطلق بسيّارته في ليل الصحراء ، من بغداد باتّجاه الغرب الذى يمكن أن يكون الأردن أو سورية ، بوصفهما معبراً جغرافيّاً ، لابدّ منه إلى فلسطين وقد سجّل هذيانه على شريط «كاسيت» بواسطة آلة التسجيل الموجودة فى سيّارته الخاصّة وقد تمّ العثور على الشريط ، بوصفه الدليل الأخير الذى يمكن التشبّث به للبحث عن «وليد مسعود» . وكان دليلاً يقود إلى المزيد من التيه على جميع الصعد ، وكأنّ التيه والضياع المطلق دليلنا الوحيد على أنّنا موجودون ، فرديّاً أو جميعاً ، أو على أنّنا كنّا يوماً موجودين . لقد كانت الرسالة الصوتيّة المضلّلة بسبب ما فيها من هذيان وتكثيف ، وفوضى ، وجمال نوعاً من المعادل «الفنّي» لذلك الوجود الجمعى فى منطقة المشرق العربى لنهوض الستّينيات وما تلاه من نكوص ، وفى تلك الصفحات التى ضمّت الرسالة الصوتيّة التى تركها وليد مسعود للأجيال وللعالم ، تجلّى قدر كبير من الجمال ، على الصعيد الشعرى ، والسرديّ ، وتجلّت فيها الذروة الجمالية للرواية ، وكأنّ ما كان قبلها وما جاء بعدها مجرّد إطار لابدّ منه لا حتضان الذروة وتأطيرها ، ولابدّ منه أيضاً لجعل الرسالة – الذروة فصلاً فى رواية ، بالإضافة إلى أنّها تعدّ من الأمثلة النادرة لتقديم الفروق النوعية بين الأنساق المنطوقة والمكتوبة فى أفعال الكلام ، داخل عمليّة السّرد وخارجها على حدّ سواء : **بدأت الموسيقى ، بغير ما وضوح كثير . فرفع عامر الصوت أكثر ، وجاءت نبرات وليد من سمّاعتى الستيريو الكبيرتين : نبرات آلية ، غريبة ، نعرفها ولا نعرفها. والكلّ يصغى ، ولا يتحرك أحد فى مقعده . والصوت ينطلق فى فضاء الحديقة ، مع الهدير والأنغام التى تتوره ، كأنّه قادم من فضاء آخر عديم الصلة بنا أوّلاً ، ولكنّ الصلة شيئاً فشيئاً تشتدّ لينتمى الكلام ، بشكل ما إلينا :**

كيس للكتب أخضر بلون الزيتون يمتلىء بالكتب والدفاتر والأقلام الرصاص والأقلام الملونة أيام المدرسة ، وينتفخ تحت الذراع على الخصر بأسراره الطفلية كتاب سير الأبطال أسماء غريبة هرقل ويوليسيس وأخيل وفطر خلس وفريام ما صدر البيت وقد ولى الظلام هارباً فالشكر لله الأحد شكراً عظيماً واجباً أخذت الكيس وأفرغته (١) ....

---

(١) البحث عن وليد مسعود – جبرا إبراهيم جبرا – دار الآداب – بيروت – ط (١) ١٩٧٨ – والمادّة المنسوبة إلى هذيان وليد مسعود تشغل حوالى تسع صفحات وقد أثبتها الكاتب بخطّ مغاير ، وخلت من علامات الترقيم . ص ٢٥ ، ٢٦ .

- .... آب أيلول تشرين وياسمين وريّا حننت إلى ريّا ونفسك باعدت مزارك أ أنني كنت هارباً فالشكر لله الأحد من صوتها يديها أصابعها الصغيرة تنسج قماشة اليالى وتطبع القبلات وتكشف عن سرّة كرصعة الخدّ فى بطن أملس كتلّة من تلال الأفق البعيدحيث لا نرى إلا طيوراً وداء تسبح وتتلاشى هل الجنّة هناك وراء السماء حث تلتقى السماء بالأفق ولو بلغت ذلك الأفق البنفسجى على الجبال الزرق فتحت ثغرة فى السماء ودخلت منها الجنة آه يا مسكين يا جاهل إلى متى تحلم بالعبور نإلى عوالم أخرى وما لديك إلاّ هذا العالم القاسى العنيد [١] ...

- ..... اتحزنين يا شهد على آجام الذهب وهى تنضو عنها أوراقها كما نضوت عنك ثيابك ورقة ورقة حتى الورقة الأخيرة والحزن يترقرق على وجهك ونهديك وبطنك وتقولين لا هذا كثير مستحيل أتراني جميلة كشجرة هزت الريح عنها أوراقها والحب لها حزن كالمطر المنهمر والصباح غريب يرى من النافذة الكبيرة كصور مجمّدة على شاشة سينمائية يتوهّج فيها الحنين والغموض والتوق والسّر والألم [٢] ...

لا تأتى أهميّة الهذيان فى رواية جبرا إبراهيم جبرا من فرادته ، أو عدّه انعكاسًا للتأثر «بالصخب والعنف» .. بل من امتداده إلى أعمال روائية عربية أخرى ، فقد صار وجود «فصل هذيانى» أو مقاطع ذات طابع هذيانى نوعاً من التقليد أو «الموضة» التى يدرج اتّباعها فى عدد من الأمال الروائية العربية ، كأحلام زينب وكوابيسها فى «زينب والعرش» [٣] وكوابيس الشابين وهما أسيران لدى قبائل الزويل فى «الزويل» [٤] ، وهلوسات «ميخائيل» بعد أن انهار فوقه سقف البناء الأثرى الذى اكتشفه فى «الزمن الآخر» [٥] وحكاية «مظهر الدبلان» التى قصّها بين السكر الشديد واليقظة والموت فى «الوجه الآخر للسقوط» [٦] على سبيل المثال مع ملاحظة أن «مظهر الدبلان» روى قصة شديدة الترابط تتخللها بعض الهذيانات بسبب السكر وإقدامه على ما يشبه الانتحار . ويصل الأمر إلى أن تصبح الرواية بكاملها نوعًا من الهذيان والتدفّق اللغوى الذى لا يتعب فيه الروائى نفسه بإخضاع دفقه الكلامى إلى ضوابط واضحة بحجّة أنّ الهذيانات الواقعية لا تخضع

---

(١) (٢) البحث عن وليد مسعود - ص ٢٧ و ٣١ .

(٣) زينب والعرش - فتحى غانم - مؤسسة روز اليوسف - ط (١) بلا تاريخ - ص ٤٦٧ وما بعدها .

(٤) الزويل - جمال الغيطانى - دار المسيرة - بيروت - ط (١) ١٩٨٠ - ص ٤٧ وما بعدها .

(٥) الزمن الآخر - أدوار الخراط - ص ١٠٩ .

(٦) الوجه الآخر للسقوط - حسن صقر - من ص ١٤٥ إلى ١٨١ .

للضوابط ، كما فى «وردة للوقت المغربى» لأحمد المدينى [1] ، و «أبواب المدينة» لإلياس خورى [2] . و «برارى الحمّى» لإبراهيم نصر الله [3] .

ولابد من الإشارة هنا ، إلى ضرورة التفريق بين الهذيان ذى الطابع الشعرى والسرد ذى الطابع الكابوسى ، الذى يخرج عن نطاق الشعريّة ، بهذا القدر أو ذاك وهنا انحصر التعامل مع الهذيانات المتّصلة ببعض أشكال التأليف الشعرىّ المعاصر عربيّاً وعالميّاً ، من خلال تقاطع الهذيان «الفنّى» مع التأليف الشعرى ضمن عدد من النقاط :

١ – تقطّع العبارات ، وخضوعها لقدر من التفكّك الظاهرى الذى يحول دون تحولها إلى نسق حكائى ، وإنّما يبقى الرابط – فى حال وجوده – موجوداً بشكل خفىّ ، مثلما يحدث فى التأليف الشعرى الذى تحتلّ فيه الدفقة الشعوريّة أو الانفعاليّة مجالاً مكانيّاً على الورق يتراوح بين الكلمة الواحدة ونصف السطر وعدد من الأسطر ، دون أن يرتبط اللاحق بالسابق بشكل مباشر بالضرورة ، كما فى هذه العبارات التى تمّ وضعها فى أسطر بحسب المدى الذى تحتمله العبارة الواحدة لتكتمل أو تنغلق ، على خلاف ما وردت عليه فى الرواية :

«ينغلق صمتًا كباب سجن قديم .
لا تدرى بالبراكين التى تضطرب وراءه
يبكى كعاشق لم يعتد البكاء
وكلّ دمعة كالسكّين فى الجرح ..
يا مروان » [4] .

٢ – التكثيف التعبيرى ، ومحاولة قول كلّ شىء فى عدد قليل من الكلمات ، وهذه من سمات التأليف الشعرى :

---

(١) وردة للوقت المغربى – أحمد المدينى – دار الكلمة – بيروت – ط (١) ١٩٨٢ .

(٢) أبواب المدينة – إلياس خورى – دار ابن رشد – بيروت – ط (١) بلا تاريخ .

(٣) برارى الحمّى – إبراهيم نصر الله .

(٤) البحث عن وليد مسعود – جبرا إبراهيم جبرا – ص ٣١ .

- كلّ ذهاب فيه مطرقة تكسر حدّة الساعات (١) .

جبال مليئة بكلّ شيء وخالية منّا ، ونحن مفرْغون من كلّ شيء وممتلئون بها ، وهي مليئة بكلّ شيء خالية منّا (٢) .

٣ - بعض الأنساق ذات الطابع الهذياني تخضع لنوع من الإيقاع الداخلي الجليّ ، يطابق بعضها بعض أوزان الخليل :

على صدرها يسقط

على صدرها ينهض

على صدرها يشعل الحروب

على صدرها يكبر (٣) .

٤ - المناخ الذي تشيعه ، أو تحيل إليه الهذيانات أوسع بكثير من الحجم الظاهري الذي تبدو عليه ، فللهذيانات أحياناً ، طاقة إشعاعيّة ، لا نجدها في الأنساق السرديّة المعتادة والطاقة على الإشعاع ، هي من مستلزمات القول الشعري :

قالت له إن البكاء يتصاعد من المدينة ، وكان الرجل يرى ناراً على أطراف المدينة ، ويستمع إلى نحيب متقطّع يملأ الفضاء ، وينظر وكانت النساء . كلّ شئ كان ينظر إلى هناك حتى التابوت ، قالت له المرأة تحمل العصا : إن التابوت يقف ويمشي في الليل . وأنها رأته ، وأن الملك النائم منذ سنوات لا تحصى ينهض في الليل ويمشي في الطرقات الترابيّة ، ويبكي مع النحيب الذي يتصاعد من البحر (٤) .

٥ - يؤدّي اضطراب التعبير في الكلام الذي يفترض أنّه هذيان إلى نشوء تراكيب جديدة ليست مألوفة ، على غرار ما نجد في بعض تراكيب الكلام الشعري :

---

(١) براري الحمّى - إبراهيم نصر الله - ص ١٠٨ .

(٢) نفسه - ص ٤٣ .

(٣) الأوباش - أحمد يوسف داود - ص ٨٠ .

(٤) أبواب المدينة - إلياس خوري - ص ١١ .

زمن على حافة الأساطير ، أو هو لبوسها اللامعقول فى لحظة انفجارات الفضاء بالأقمار والمحطات الكونيّة . فى ذلك الزمن سيبدأ سليل الآلهة والضياع والسرطانات وإفرازات الحيض الدموىّ . من خلال رؤاه الإشراقيّة صياغة التقويم الجديد (١) .

– حرارة تحمش حياة حروننا ، تحرد حيناً ، وتصوح فى رياح الحرور ، وحوحة فحيح ، يبرّح يبرّح بى حنين إلى الحرز الحريز يحزّ فى اللحم الحىّ (٢) .

٦ً – هناك غنى لافت بالصور والأخيلة ، يشع به الهذيان ، والصور تتجاوز أحياناً جماليات الصور التي درج الشعر على احتكارها :

كان السائق يطلق النجوم فى السماء ويلاحقها بالسيّارة (٣) .

سَبت شمران تستجمع الحجارة حول جسدها ، والصمت غابة العواء الآمنة (٤) .

الدفق اللغوىّ فى بعض الهذيانات ، يتقاطع أيضًا مع التدفق اللغوىّ الذى لجأ إليه بعض الشعراء المعاصرين ، الذين ابتعدت أعمالهم الشعرية عن طرح الأفكار ، وتقطيع الأسطر بحيث تكون القصيدة ، أو المجموعة الشعريّة بكاملها جملة واحدة شديدة التطاول ، قابلة للقراءة من أيّ موضع ومن أى مقطع ، ولكن من غير العثور على أفكار ، أو معان يمكن الركون إليها بعد الفراغ من القراءة ، كما فى معظم الأعمال الشعرية لسليم بركات «كلّ داخل سيهتف لأجلى وكلّ خارج أيضاً» و «هكذا أبعثر موسيسانا» و «الجمهرات..» على سبيل المثال .

(د) شعرية التناصّ وتضمين الشعر

يمكن وضع هذه الحالة ، خارج ما سمّيته توضعات للشعرية فى الرواية ، بسبب امتدادها الصريح إلى خارج السيرورة المركزيّة للخيط الحكائى ، وبسبب انتمائها أيضاً إلى مؤلّف آخر ، غير

---

(١) وليمة لأعشاب البحر – حيدر حيدر – ص ٢٣٤ .

(٢) الزمن الآخر – أدوار الخرّاط – ص ٢٩ .

(٣) برارى الحمّى – إبراهيم نصر الله – ص ٥٠ .

(٤) نفسه – ص ١١٧ .

المؤلّف الروائى معظم الأحيان ، كالأبيات التى جاءت بمثابة عناوين توضيحية لبعض فصول «الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل» والقصائد الطويلة المملّة فى «مفترق المطر» كما سبق الإيضاح فى صفحات سابقة . ولكنها أحياناً تنتسب إلى الروائى نفسه بوصفها محاولة لكتابة العشر ، تقوم بها إحدى الشخصيّات ، كما فى «موسم الهجرة إلى الشمال» التى أثبتت ما حاوله «مصطفى سعيد» فى هذا الاتجاه :

عربدت فى الصدر آهات الحزين
ودموع القلب فاضت من تباريح السنين
ورياح عصفت بالحبّ والحقد الدفين
وبقايا صلوات ضمّها الصمت العميق
هينمات ونواح وزعيق
وغبار ودخان غمّ للسارى الطريق (١) .

ولكن عندما يشكّل النسق الشعرى ، استمراراً للسياق النصّى داخل الرواية ويشكّل رفعاً للتوتّر القائم ، أو تنويعاً إضافياً له ، يصبح الشعر المتضمّن جزءاً ، لا يجوز فصله عن الشعرية العامّة فى الرواية ، أو فى أحد مقاطعها على حدّ سواء ، كما فى مقطع نسبه المؤلّف إلى أحد الألمان ، واستشهد به مهدى جواد فى «وليمة لأعشاب البحر» : **لكنه فى ماءس هادىء سيقرأ عبارة لشاعر ألمانى مجنون : «عندما نفسك المتلهّفة تتخطّى زمنك تمكث حزيناً على شاطىء بارد بين أهلك وأنت لا تعرفهم .**

ولكن مهما يكن العام بارداً وبلا غناء فى وقت ما ، فمن حقل أبيض يندفع ورق أخضر ، وغالباً ما يغنّى طاير فى وحشة» (٢) .

ويساق فى هذا الاتّجاه ، ما ينشأ من تفاعل مفترض أنّه متحصّل فى ذهن القارىء ، بين الشِّعر المستعار المتضمّن ، وشعرية الرواية ، بغضّ النظر عن تجليّات التفاعل خلال النّص الروائى ،

---

(١) موسم الهجرة إلى الشمال – الطيب صالح – ص ١٥٤ – ١٥٥ .

(٢) وليمة لأعشاب البحر – حيدر حيدر – ص ٤٨ .

أو تحصّل التفاعل خلال الآليات النفسيّة والعقليّة للتذوّق وطرائق تلقّى النصّ المقروء ، كما فى «رامة والتنين» التى يقبل بعض مقاطعها – وربّما تقبل كلّها – عدّها تنويعا وتفصيلات زائدة لأبيات الحلاّج الموجودة فى الصفحة الأخيرة من الرواية (١) .

(هـ) شعريّة الموقف

ليس سهلاً أن يقتنع القارىء بإمكانيّة توضّع الشعريّة خارج اللغة ، ورغم ما يقال بشأن شعريّة الفنون غير اللغوية كالرسم والموسيقى والرقص ، فإنّ ذلك يساق معظم الأحيان ، على سبيل المجاز ، المنطلق من المشابهة القائمة ، أو المفترضة ، بين أثر الشعر وأثر الأعمال الأخرى الموسومة بالشعريّة فى وعى المتلقّى وذائقته . ويكون الإقناع بشعرية السلوك البشرى ، بالتالى ، أكثر صعوبة ، وأكثر إثارة للاعتراض والنقاش .

لا يقتصر الحديث حول شعرية السلوك البشريّ ، أو شعريّة الموقف ، على ذوى الاختصاص ، بل ، كثيراً ما يتناهى إلى الأسماع وسم بعض الأفعال البشريّة بالشعريّة من جانب أشخاص يصعب حصرهم فى سويّة تعليميّة واحدة ، أومتقاربة ، فوسم السلوك بالشعريّة ، يصدر أحياناً عن حملة الدرجات العلميّة العالية ، ويصدر أحياناً عن أشباه الأميّين ، مع الإشارة إلى أنّ شعرية السلوك ، لا تتحدّد فقط ، انطلاقاً من الموقع الذى يصدر عنه التحديد .

ربّما كان السبيل الأقرب إلى تناول شعرية الموقف الإنسانى ، متجسّداً فى أنّ تغليب الطبيعة الكلاميّة للشعريّة يفرض عليها التحرّك فى الإطار البشرى قولاً وسلوكاً ، وخصوصاً أنّ كثيراً من الموضوعات الشعرية يقتصر على وصف بعض أنماط المواقف الإنسانية التى تشكّل انزياحاً بهذا القدر أو ذاك عن الأنساق السلوكيّة المقيّدة بظرفيتها الزمانيّة والمكانيّة . والأمثلة من تاريخ الثقافة الإنسانيّة والعربيّة أكثر من أن تحصى . فضياع «يوليسيز» فى الأسطورة الإغريقيّة صار ملحمة شعريّة ، وعُدّ سلوك «الملك لير» فى كلّ ما فعله ، ابتداء من توزيع أملاكه على ابنتيه ، وانتهاء بهيمانه المجنون فى البرارى تجسيداً فذّاً للشعرية . والتراث العربى غنىّ بأمثلة من هذا القبيل . فرحلة امرىء القيس التى انتهت بموته فى الأناضول حسبما تزعم الروايات ، كانت ضرباً من الشعر سواء كانت الرحلة حقيقية ام مفترضة . وقصّة القصيدة اليتيمة المنسوبة إلى «دوقلة المنبجي» ملأى بالمواقف الشعرية ، ابتداء من « الأميرة أو الملكة» التى لا تتزوّج إلاّ ممّن يحسن وصفها ، وانتهاء

(١) ص ٢٤٨ من البحث .

بمقتل قاتل الشاعر الحقيقي ، بغضّ النظر عن المصداقية التاريخيّة للقصّة . وقصيدة الحطيئة المشهورة التى تناولت حكاية الأعرابى الذى همّ بذبح ابنه ليطعم ضـيفه ، كانـت تناولاً لسلوك ، أو موقف شعرىّ خالص ، قام به الأب الذى همّ بالذبح ، والابن الذى قدّم نفسه للذبح أيضاً .

فى الرواية العربية المعاصرة ، تنحسر المواقف الإنسانية ذات الطابع الشعرى ، بشكل واضح بسبب استظلال معظمها بالهجس الواقعىّ والحرص على تقديم الشخصيّات المقنعة واقعيّاً فقط . فنجد الروائي يجهد نفسه ، وقرّاءه ، بالتفافات وشروحات لا حصر لها ليزيل عن سلوك بعض شخصيّاته سمة الغرابة أو الخروج عن المألوف ، كما فى «البحث عن وليد مسعود» التى انفتحت فى فصولها الأولى على الضياع العجائبى «لوليد مسعود» وانفتح البحث عنه فى اتّجاهين متناقضين جوهريّاً : الأتجاه البوليسى ، والاتجاه الشعرى . وكانت شخصيته موزّعة أيضًا بين «البوليسيّة والشعريّة» ولذلك جاءت بقيّة فصول الرواية شكلاً من الشروح المستفيضة لتسويغ وجود شخصيته بالشكل الذى كانت عليه ، ولتسويغ ضياعه أيضاً . دون أن يفلح الكاتب بتغليب الأسباب الشعريّة للضياع ، برغم الشدّ الكبير الذى حاوله بهذا الاتجاه . بالإضافة إلى أنّ الرواية تضمّ فصلاً كاملاً خاصّاً بجوانب كثيرة من السلوك الشعرى قد ربط الكاتب مقادير كبيرة من الغموض الذى أحاط باختفاء بطله بعلاقة عاطفية بقيت لغزاً للذين بحثوا فى الرواية عنه . وكلّ ذلك يمكن عدّه تحيّزاً مارسه الكاتب لتعميق الجانب الشعرى فى سلوك بطله (١) .

ومع ذلك .. هناك مواقف شعرية متعدّدة تضمّها الرواية العربيّة المعاصرة ، بعضها يمتدّ ليشمل الرواية كلّها ، كالرّجل المثقّف مدير المسرح الوطنى فى «تجربة فى العشق» الذى وقع فى عشق «عمود كهرباء» طيلة الرواية . بسبب مالقيه من عنتٍ واضطهاد وتضييق خلال ممارسته لعمله ، الوظيفى ومحاولته الدائبة فى تقديم الثقافة الجادّة ، وفشله الناجم عن الرقابة الصارمة على الثقافة والفكر ، وجعل جميع ما يتعلّق بهذه البنى مرتهناً لصالح قمع السلطة البوليسية (٢) . وهناك أيضاً مواقف معظم شخصيّات «السفينة» التى اختارت السفر إلى أوربّة عبر سفينة يونانيّة بطيئة فى عصر السفر بالطائرات ذوات السرعة الفائقة (٣) . وهناك أيضًا حالة «نيكولا» المهاجر الروسى

---

(١) البحث عن وليد مسعود – جبرا إبراهيم جبرا – من ص ٢٥٣ حتي ٣٠٣ .

(٢) تجربة في العشق – الطاهر وطّار – مؤسسة عيبال – نيقوسيا . قبرص – ط (١) ١٩٨٩ .

(٣) السفينة – جبرا إبراهيم جبرا – دار الآداب – ط (٢) ١٩٧٩ .

الذى اختار الزاوية الجنوبية الشرقيّة من الصحراء المصرية مكاناً للعيش فى «فساد الأمكنة» [(١)] على سبيل المثال .

وهناك مواقف ثانوية يكون فيها السلوك ذو السّمة الشعريّة أكثر وضوحاً . «فوليد مسعود» يعاقب صديقه بطريقة غريبة يمكن تسميتها «شعرية» فهو يأخذه بسيارته إلى الطريق الصحراوى الخالى مسافة بعيدة ، ويقذفه من السيارة وحيداً تحت زخّ المطر العنيف ثم يتركه ويعود إلى بغداد ، ولكنّه يعود إليه بعد حوالى ساعة ، ويلتقطه ، ويعودان للتصافى والتوادّ من جديد [(٢)] وهناك ضياعات نيكولا فى «فساد الأمكنة» والنداء فى «البئر المهجورة» [(٣)] ، وموقف «إيسّا الذى أخذ سبيكة الذهب ليطلع عليها جدّ قبائل الصحراء الأكبر «كوكالوانكا» الموجود على شكل صخرة عظيمة فى جبل بعيد ، ثم عودته ، ومشيه على الجمر ، واحتضان نيكولا لقدميه اللتين لم تتأذيا بعد المشى على الجمر [(٤)] .

فى «مالك الحزين» نجد إحدى المومسات الفتيات ترفض أن تتعرّى لأحد خارج حيّها ، لأنها تشعر بالوجود والقوّة داخل الحيّ ، على خلاف شعورها بالاستلاب والضعف والغربة عندما تتعرى خارج نطاقها الاجتماعى والمكانى [(٥)] . و «زينب» فى «زينب والعرش» تترك زوجها وصحبه لتلتحق بسيارة «يوسف منصور» من أجل التفرّج على شوارع القاهرة الخالية فى الثالثة فجراً [(٦)] . وكان أبوها «مدحت الأيوبى» لا ينقطع عن التحدّث إليها وشحنها . بتاريخ العائلة وأمجادها قبل أن يموت ، وقبل أن تتعلّم هى أوّل الحروف [(٧)] . واحتفال «متعب الهذّال» فى «التيه ، مدن الملح» بقدوم مولوده ، وإطلاق النار فى جوف الليل ، كان سلوكاً شعريّاً بطريقته الخاصّة [(٨)] ، واختفاؤه وتجلّيه عدداً من المرّات ، جسّدا حالة شعريّة ممتدة على جزأى الخماسيّة الأوّل والثانى .

---

(١) فساد الأمكنة – صبرى موسى – دار التنوير ودار المثلث – بيروت – ط(١) ١٩٨٢ .

(٢) البحث عن وليد مسعود – جبرا إبراهيم جبرا – من ص ٤١ إلى ٦٥ .

(٣) فساد الأمكنة – صبرى موسى – الصفحات ٢٩ ، ٣٠ ، ٥٢ ، ١٣٨ .

(٤) نفسه – ص ٤٣ .

(٥) مالك الحزين – إبراهيم أصلان – ص ١٨ وما بعدها .

(٦) زينب والعرش – فتحى غانم – ص ٣٢٧ وما بعدها .

(٧) زينب والعرش – فتحى غانم – ص ١٠٥ وما بعدها .

(٨) مدن الملح – «التيه» عبد الرحمن منيف – ص ٢٢ .

وباختصار ..

إذا نظرنا إلى السلوك الشعرى ، وفق هذا المنوال ، فسوف نجد أمثلة لا تحصى ولذلك لابدّ من الاكتفاء بما تمّ ذكره من جميع ما يبدو قابلاً للانضواء فى خانة الموقف الشعرى ، مع ملاحظة عدم جواز الالتفاف حول أنماط السلوك التى تشكّل انزياحاً عن النمط ، بهذا القدر أو ذاك من أجل وضعها فى خانة الشعريّة . ومع ذلك فإنّ من أوائل الشروط التى يجب توافرها لاتّسام السلوك الإنسانى بالشعرية، هو خروجه عن النسق السائد واتّسامه بقدر من الغرابة والإثارة ، والمباغتة أيضًا ، والاستئثار بجماليّة خاصّة ، ونادرة ، لا يجوز غيابها ، مع ضرورة التنبّه إلى أنّه لا يجوز ضم كلّ خرافة أو شذوذ سلوكى إلى الشعرية ، بالإضافة إلى أنّ وسم السلوك البشرىّ بالجمال والشعريّة يخضع إلى الموقع الذى ينطلق منه المتلقّى خضوعاً شبه مطلق ، فما نسمه بالجمال ربما يراه غيرنا قبحاً وشذوذاً.

خامساً - «الزمن الآخر» وتعدد المستويات الشعريّة

قلّمًا تستأثر رواية بمستويات للشعرية وأشكال توضّعاتها كما تفعل «الزمن الآخر» لإدوار الخراط، «فرامة والتنّين للكاتب نفسه تبدو أكثر اقتراباً من عالم الشعر لكنها بالمقابل أقلّ تنوْعًا بمستويات الشعرية من «الزمن الآخر» وهى أيضًا أكثر ابتعاداً عن الشكل الروائى ، بوصفها مكوّنة من عدد من اللوحات المتمتْعة بقدر من الاستقلاليّة والكمال ، وقابلية الانفصال عن اللوحات الأخرى ، ممّا يجعلها قريبة نسبيّـاً إلى فن القصّة متوسّطة الطول ، ويقلّل بالتالى من شمولية الدعم التى يفترض تحقّقها فى المثال . و «الزمن الموحش» لحيدر حيدر تكاد بعض مقاطعها أن تكون مؤلّفة من لغة شعرية ذات سويّة واحدة ، وهى لغة حارّة ورفيعة فى معظم مقاطعها ، ولكنها تشبه فى فنّ الموسيقى طبقة صوتية عالية خالية من التلوين والتنوّع بالإضافة إلى ما تمتلىء به الرواية من الأحاديث المبتذلة المتداولة فى الشارع والحياة واليومية . والرواية الأخرى لحيدر حيدر ، التى تضمّ مقاطع لا حصر لها مفعمة بالشعر «وليمة لأعشاب البحر» غرق قسم كبير منها فى هاجس التوثيق التاريخى والتسجيليّة ، ممّا جعلها تنوس بين الشعرية ونقيضها الأسلوبى الخالص «أى لغة الوثائق والمحاكمات النظرية والجدل والسياسى» . و «براري الحمّى» لإبراهيم نصر الله لا تضمّ تعدّداً بالمستويات الشعرية بالإضافة إلى أنها محكومة بأجوائها المأزومة ، والكابوسية التى تكرّس جانباً وحيداً من الشعرية ، جاء وجوده على حساب ضمور الجوانب الأخرى .

«الزمن الآخر» يمكن عدّها تتمّة لرواية إدوار الخراط الأولى «رامة والتنين» ويمكن عدّها أيضاً رواية مستقلّة ، والروايتان تعرضان علاقة حبّ معقدّة ومتراكبة ومتشعبة إلى جوانب لا حصر لها بين «ميخائيل ورامة» المثقّفين اليساريين العاملين فى مصلحة الآثار المصريّة ، وتعرض الرواية من خلال هذه العلاقة كثيراً من تفاصيل الحياة اليوميّة التى تعيشها مختلف شرائح المجتمع المصرى. بالإضافة إلى تفاصيل أخرى من الأحاديث والنقاشات ذات الطابع السياسىّ التى تدور بين المثقفين المصريين بشكل عام .. وتفاصيل أخرى خاصة بطبيعة العمل المهنىّ فى مصلحة الاثار ويتخلّف ذلك بغلالات كثيرة من التأمّلات الجماليّة الصرفة .. ودفقات كثيرة أيضاً من التفجّر الشعرىّ الغزير الذى يستثير رهافة الوجدان ويتغلغل فى جميع تفاصيل الحياة . ولا يجوز تكرار ما سبق ذكره بشأن المستويات الشعريّة وأشكال توضعاتها داخل بعض النصوص الروائيّة ، «فالزمن الآخر» تضمّ تلك المستويات بصورة مثالية كشعرية اللفظة ، والمقطع والتضمين ، وقد تمّ التمثيل على بعضها من «الزمن الآخر» نفسها ولذلك سيتم الاكتفاء بما تنفرد به الرواية ضمن النقاط التالية :

(أ) شعريّة الحالة

يصعب فصل الحالة الشعرية عن الموقف الشعرى ، بسبب التداخل البدهىّ القائم بينهما وبسبب عدم توفّر أبحاث وتفصيلات ناجزة بهذا الأتجاه ، ومع ذلك .. فقد تمّ النظر أحياناً إلى الشعر الغربى عموماً بوصفه شعر حالة ، وإلى الشعر العربى بوصفه شعر موقف . انطلاقاً من الديمومة التى تجدها وجهة النظر هذه فى الشعر الغربى ، مقابل الموقف العابر المتّسم بالراهنية للقصائد التى شكلت قوام الشعر العربى التراثى فى أدواره وعصوره المختلفة ، كراهنيّة مواقف الرثاء والمديح والفخر والتهديد الناجمة عن راهنية الإعجاب أو الغضب أو الحزن .

وهذا التفريق يصلح اعتماده فى التفريق بين شعريّة الموقف المتّسم بالراهنيّة ، وقابليّة الزوال ، كالاستمتاع الآنى العابر بهطول المطر ، فى عدد لا يحصى من الروايات ، أو عقاب «وليد مسعود» لصديقه بتركه وحيداً تحت المطر الصحراوىّ العنيف مقابل امتداد الحالة الشعريّة التى يعيشها «ميخائيل» على كامل عملىّ إدوار الخرّاط «رامة والتنّين» و «الزمن الآخر» هذه الحالة التى جسّدتها علاقته المبهمة والحارّة والمستحيلة ، والمتحوّلة إلى ما يشبه العصاب والإدمان مع «رامة» ومرور علاقتهما بعدد كبير من الهزّات التى تعجز عن فصم العلاقة وعن تقليل وهجها ، كاعتراف «رامة»

بوجود الشاعر الفلسطيني «سامح» في سريرها عندما عاد إليها ميخائيل ليلاً بحجّة بحثه عن علبة التبغ ، بينما كان دافعه الحقيقي رغبته في حسم شكوكه بشأن وجود رجل آخر في سرير التي يحبّها [1] .

وبدلاً من انفصام العلاقة في مثل هذه المواقف نجدها تستمرّ عدداً طويلاً من السنين ، تغلّفها جماليّات الآثار المصرية العائدة إلى مختلف العصور التي مرت على مصر ، وجماليات الصحراء والأمكنة الأخرى ، والعيش اليومي ، دون أن تنتهي العلاقة إلى زواج ، على غرار ما نعتاده في الحياة الواقعيّة وفي عدد كبير من الروايات .

والحالة الشعريّة لا تقتصر على العلاقة بين «رامة وميخائيل» بل تمتدّ لتشمل معظم الجوانب الحياتية التي تتطرق إليها الرواية ، وخصوصاً تلك الملاحقة المهنيّة الدؤوبة للبحث عمّا تخبّئه الأرض المصرية وصحراؤها ، من كنوز أثريّة ، لم يكتشف إلاّ جزء قليل منها . والكشف عن الآثار في «الزمن الآخر» لم يكن واجباً مهنيّاً ، أو وظيفة رتيبة يمارسها الموظفون في مصلحة الآثار المصرية ، بل نجده في الرواية قصيدة حياتيّة طويلة ، تختزن شغفاً استثنائياً بالقيمة المزدوجة التي تطرحها المكتشفات واللقى الأثرية : القيمة الجمالية الخالصة أوّلاً . والقيمة التاريخيّة الثقافيّة ثانياً .

ففي الجانب الجماليّ : هناك ما تضمّه الآثار المصريّة من قيم تشكيليّة تنتسب إلى ثلاثة ميادين فنيّة مختلفة ، يندر اجتماعها في أثر فني واحد «الرسم والنحت والعمارة» فالمعابد والمباني المصرية القديمة تضم لوحات جدارية هائلة ، تحتوي على رسوم بألوان مازالت تحافظ على زهوها ونضارتها منذ آلاف السنين ، وإلى جانب الإحساسات البصريّة التي تشترك هذه الرسوم في طرحها مع فن الرسم ، هناك الإحساسات اللمسيّة ، والحجميّة الفراغية التي يطرحها فن النحت بخصوصيته الفرعونيّة التي حافظت على صرامة التناسق بين أعضاء الجسم البشريّ من جانب ، والميل الشديد إلى الترميز واختزال التفاصيل الجسدية من جانب آخر ، وهذا ما أكسب النحت المصري فرادته التاريخيّة وثراءه الكبير بتنوّع العوالم ، وتنوّع التجارب وتنوّع الثقافات ، وتداخل المؤثّرات ، ممّا أدّى بالتالي إلى تمتّع النحت والرسم المصريّين بطاقة روحيّة هائلة مازالت حتّى يومنا هذا ، قادرة على الاستثارة والإشعاع في مختلف الأذواق والاتجاهات ، ويأتي فنّ العمارة ليشكّل إطاراً ولوحة مؤطّرة بالصحراء المصرية وفرادة المكان ، وكلّ ذلك ساهم في جعل العمارة المصريّة القديمة

---

(١) رامة والتنين – أدوار الخرّاط – ص ٢٧١ وما بعدها .

أنموذجاً للاكتظاظ بالرموز ، والقدرة على إشاعة قيم المرموزات وعدّها بالتالى المثال الأسطع عبر التاريخ لفن العمارة وعلاقته بالرمزية بوصفها مذهباً أو مدرسة فنية : **أعمدة البردى واللوتس تتناوب ، وعلى الحيطان مازال الفلاحون منحنين عليك فى الزمن الصحراوى ، يستنطقونك بكلّ ما فى أجسامهم الأبديّة الشباب وتستجيبين لهم باللذائذ اللدنة الثابتة عبر كلّ الأزمان ، عراجين الشهوة الحمراء بين السعف الذى ينوس فى الهواء الجاف** (١) .

وفى الجانب الثقافىّ التاريخىّ ، كان حرص الكاتب واضحاً على استنطاق تلك المكتشفات والأوابد ، وحملها على الإشعاع بما تختزنه من غزارة التاريخ وعمقه ، وتنوّع الثقافات المتلاقحة على الأرض المصريّة التى انتهت إلى تكوين الواقع الراهن للإنسان المصرىّ . ولم يتمّ طرح المضافرة الثقافيّة للجماليّات الفنيّة عبر الأسلوب الخطابى المعتاد فى مثل هذه الحالات ، بل جاءت القيم الثقافيّة ، تناغم الموجودات وتنبثق عنها وتعطيها عمقها الحسّى المستثار بهجس الغوص فى الأعماق الباطنية للأمكنة المتراكبة عبر طبقات الأرض ، وطبقات الأبنية المغمورة بالزمن والرمال، فيتم تحريض الوعى بالتالى على الغوص فى أعماق التاريخ ، من أجل محاولة وصل حلقاته المفقودة أو بالأحرى ، المغمورة بالرمال الصحراويّة واللامبالاة الجمعيّة والرسميّة ، والعسف السياسى وتغليب فكرة التناقض والتنافر الاجتماعى ، على فكرة التكامل والتنوّع وجماليات التناغم الناجمة عن التعدْديّة الطبيعيّة الموجودة فى المجتمع المصرىّ على المستويين الأفقىّ – المكانىّ والشاقولىّ – الزمنىّ ، ونجد الغوص فى الفصل الذى يحمل عنوان «السقوط فى قدس الأقداس» غوصاً مجازيّاً فى الثقافة والتاريخ وغوصاً فعليّاً فى أعماق الأرض ينتهى بدفن «ميخائيل» أكثر من يومين فى إحدى القاعات الأثريّة المغمورة تحت طبقات التراب والرمل بعد انهيار عمود الرخام القديم : **دخل ميخائيل من الستارة الحديدية المشبّكة على الباب ، ونزل تسعة سلالم منحوتة من البازلت فى درجة معتم ضيّق ، وأخذت الرمال التى سفت من الفتحة تطو حواليه على الدرج بينها ممر صخرىّ زلق من حبيبات الرمل عليه ، ووراءه ، ريّس العمال ، وبقيت هى مع المسؤولين والعمال فوق .**

كان قدس الأقداس معتماً وفيه رائحة جفاف الزمن الذى توقف هنا ، كأنه لم يبدأ ولم ينته وسقفه عال ومنقوش بقرص رع المتشعع بأصابع رقيقة ومتوتّرة حولها نجوم صغيرة متكررة فى

---

(١) الزمن الآخر – إدوار الخراط – ص ٨٥ .

دفّة مرهفة لا تأتى إلاّ من العشق المولّه والحذق معًا ، بألوان زرقاء عميقة ، وذهبية ، وطوبيّة محروقة ، بينها بقع ساقطة مشعّثة تركت الحجر الجيرىّ عارياً مجبّباً يكاد يكون بذئ الخشونة . نؤتْ التى تلد الشمس تسقط أشعتها على صخور بنت رع المحبوبة ، إيزه المتموّرة ، فى ضرعها الخصوبة ولبن الحب ، وعيناها خضراوان شمس الوحشة المحرقة تصوّح صحراء أحشائه القاحلة (١) .

ورغم اكتظاظ الرواية بتفاصيل الحياة اليوميّة والشؤون العامّة والقضايا السياسيّة التى تبتعد عن الأتسام بالشعريّة فإن العمل السياسىّ كان فى الرواية تنويعاً على وتر الشعرية ، ولم يكن نفياً أو نقضًا لها ، كما يمكن أن توحى بذلك الأنساق المباشرة والجافّة التى يأخذها الحكى فى الإطار السياسىّ . لا يجوز عدّ جميع ما فى الرواية حالات شعريّة ، ولكن تأطّر معظم اليوميّات بعلاقة العشق المجنونة والمستحيلة فى آن ، والبحث عن الآثار ، والمناقشات المستفيضة فى كافة الاتجاهات ، وجماليّات العيش اليومى ، والدعوات إلى تناول الطعام والشراب فى منزل «رامة» كلّ ذلك كان مغلّفاً بغلالة شفيفة من الشاعريّة المستفيضة ، المتدفّقة فى جميع صفحات الرواية .

(ب) شعرية المعنى

ما تزال الفكرة الشعريّة مثاراً لنقاشات امتدّت طويلاً ، يرتدّ بعضها إلى تراثنا النقدى الذى توزّع بين الانتصار للفكرة والمعنى ، وعدّه معياراً رئيساً لشعرية الشعر بحسب رأى ابن قتيبة المشهور فى «الشعر والشعراء» وبين إيلاء المعنى دوراً ثانوياً ، وتقديم الشكل عليه حسبما ذهب الجاحظ فى مقولته الشهيرة التى تتضمنها عبارته «المعنى مطروح على الطريق» . وممّا يمكن ذكره بهذا الصدد أنّ المعنى الشعرىّ يصعب العثور عليه خارج الإطار ، أو الشكل الذى لابدّ منه ليصير الشعر شعراً .

ولكن فى إطار البحث عن تجليّات الشعريّة خارج الأشكال المنتسبة مباشرة إلى فن الشعر ، يمكن العبور ببعض المواضع التى يصحّ اعتمادها ، أوْ ضربها أمثلة لتجسّدات الشعريّة خارج الشعر ، ويأتى فى طليعة هذه المواضع الشعر المترجم ، الذى تفقده الترجمة معظم ما جعله فى لغته الأصليّة شعراً ، ليصير بالتالى نسقًا نثرياً يمكن أن تتوضع فيه بعض جوانب الشعريّة ، حيث تحتفظ بعض القصائد ، أو المقاطع المترجمة بمعناها السابق الذى يحرص المترجم على ابقائه أكثر من إبقاء سواه ، لأنّ ضياع الفكرة أو المعنى أثناء الترجمة يمكن أن يعنى ضياع كلّ شيء .

---

(١) الزمن الآخر – إدوار الخرّاط – ص ١٠٩ .

وعلى غرار القصيدة التى لا يبقى منها سوى معناها «الشعرىّ» غالب الأحيان ، تطرح الرواية بعض الأفكار والمعانى التى يشيع تداولها فى عالم الشعر ، كالموت اغترابا فى «برارى الحمّى» [1] وتحوّل الجدّ العظيم «كوكالوانكا» فى فساد الأمكنة إلى صخرة تغدق المياه والخصوبة فى قلب الصحراء الرهيبة طوال آلاف السنين [2] . وكذلك الأفكار التى يدور حولها كلّ منها حديث فى «حدّث أبو هريرة قال ..» ابتداء من الرقص العارى احتفالاً ببزوغ قرص الشمس الصحراوية [3] ، وانتهاء بجميع عناوين الأحاديث التى يتشكّل منها العمل .

و «الزمن الآخر» تعبر بمثل هذه المعانى التى تبدو ضامرة وخفيّة إزاء سطوع التدفّق الشعرىّ للّغة المنتقاة التى تعده الميزة الكبرى لأعمال أدوار الخرّاط ، كبقاء «ميخائيل» مدفوناً أكثر من يومين تحت الأنقاض فى الظلمة المطلقة ، وهو فى حالة غريبة تختلط فيها اليقظة بالنوم وأحلام اليقظة بالكوابيس وتدفّق المشاعر والهلوسة ، والشعر الخالص ، والرعب ، والاستسلام للموت ، والأمل وحلم الضوء والرهان على تفانى «رامة» والآخرين من أجل إنقاذه وإخراجه من قبره العابر ، وكأنه مومياء دبّت فيه الحياة : **جلس على الأرض بهدوء تام وغريب ، وقال لنفسه كأنّما يفكّر فى شأن شخص آخر لا صلة له به ، أو فى حل معادلة هندسيّة ، إن النهاية تكاد تكون محتومة ، وإنها ستجيء إمّا من تناقص الهواء الصالح للتنفّس ، ثم انعدامه . الاختناق إذن وأبعد ، بآليّة محكومة ومن غير أدنى جهد من جانبه ، ترويع صورة الاختناق ، وإطباقها ، وقال وإمّا من الجوع ، والعطش ، ولكنه لم يكن يتصور أن هذا ممكن ، كأن الجسم وحده هو الذى يقرّر ، أو وحده هو الذى يعانى ، هذه المسألة . وكان جسمه الآن مستريحاً وقوياً فى غير حاجة إلى شىء .**

العتمة تنجاب من حوله قليلاً قليلاً ، من غير أن يحسّ ، وهو الآن يرى كلّ شىء واضحًا فى نور خفىّ وسرّى وغريب وصامت جدًّا ، لم ير مثله على كثرة ما نزل الأقباء والأنفاق والممرات والأقداس المدفونة .

قال لنفسه : كأننى فى العالم السفلىّ ، معكوس خيمى التى هى العالم ، وكأننا فى عكس اليوم الواحد الذى تشرق الشمس فتبرّ قدس الأقداس كلّه ، وتماماً ، المرّة الواحدة طول السنة . ولكنه نور

---

(١) برارى الحمّى – إبراهيم نصر الله – ص ١٥٩ .

(٢) فساد الأمكنة – صبرى موسى – ص ٤٣ وما بعدها .

(٣) حدث أبو هريرة قال . محمود المسعدى – دار الجنوب للنشر – تونس – ط (٣) ١٩٨٩ من ص ٢٠ إلى ٥١ .

عكسىّ نور بالظّلام (١) . الفصل بكامـه ملىء بالمعـانى والأفكار التى تدور فى حالة ممطوطة فى كافّة الاتجاهات بما فى ذلك الأعلى والأسفل ، ... وهى حالة تشبه حالة الاحتضار البطىء وتفترق عنها فى الوقت نفسه . وكلّ ذلك يلامس آفاق الشعر من مختلف الجوانب .

(جـ) شعريّة المكان

ربما كان المكان آخر الأمور التى يمكن اللجوء إليها لاستصدار الشعريّة ، بوصفه مكوّناً أساساً من موادّ جامدة محايدة ، شعوريّاً ، ومحايدة جمالياً ، إذا لم يتدخّل الوعى والذائقة التى تعدّ بدورها أحد إفرازات الوعى ، لاستشعار الجمال ، أو تدخّل العمل البشرى على تحسين المكان وتجميله ، وما إلى ذلك ... و «الزمن الآخر» مكتظّة بالأمكنة التى يتحوّل تصويرها بواسطة الكلمات إلى قصيدة خالصة ، «كالشاليه الصحراوىّ» (٢) ، و «الكنيسة البيزنطيّة» (٣) و «المشربيّة المملوكيّة» (٤) و «شقة رامة» وكيفيّات الوصول إليها عبر الشوارع والأزقّة ، حتى طريق الإسفلت الرتيب عبر الصحراء ، يتحرّك تحت إيقاع التتالى الرتيب لأعمدة الهاتف ، ويتّخذ الحديث عنه نسقاً شعرياً (٥) ، والرمال الصحراويّة التى يسير «ميخائيل» باتجاهها ، وهو يرتدى حذاءه القماشىّ الطرىّ : **كان يقع وهو يمشى فى جزر من الحصى الصغير بين موجات الرمل الناعمة ، ويقرقع الحصى بأشكاله المتعدّدة تحت قدميه ، ثم تنقطع فلا يعود يحسّ تحت حذائه إلاّ طراوة الرمل الأبيض المريح ، وقد ابتعدت أصوات الموقع تماماً ، وهبّ به صمت الصحراء بهوائه الذى لا مثيل لنقائه وجفافه المنعش فى الغروب ، وقد هانت الشمس جداً وأحسها عذبة الوقع على وجهه وصدره تحت القميص المفتوح** (٦) .
لابدّ فى هذا الاتجاه من الإشارة إلى الفرق الدقيق بين استشعار الجمال الخالص بالأمكنة وشعريتها ، حيث يمكن الذهاب إلى أنّ استقلاليّة المادّة الجميلة «المكان» وانعزالها عن علاقتها بالوعى والذائقة ، أمران يخرجانها ليس من خانة «الشعريّة» فقط – بل يخرجانها أيضًا من خانة «الجميل» فالأشياء جميلة لأن الإنسان يراها كذلك واستشعار الجمال أيّاً كان مصدره ، هو درجة ما فى سلّم «الشعريّة» .

---

(١) الزمن الآخر – إدوار الخراط – ص ١١٢ .
(٢) نفسه – ص ٢٣٥ .
(٣) نفسه – ص ٢٠٢ .
(٤) نفسه – ص ١٩٨ .
(٥) نفسه – ص ٨٤ .
(٦) الزمن الآخر – إدوار الخراط – ص ٣٦٤ .

(د) شعريّة التوتّر

يلح الدكتور كمال أبو ديب في كتابه «في الشعريّة» على تعريف الشعريّة بعبارة «مسافة التوتر» بحيث تصبح العبارة عنده مرادفًا لمفهوم الشعريّة ، أو شرحًا موجزاً له وتمتدّ عنده هذه المسافة لتشمل قاطاعات لا حصر لها من علائق الإنسان بالإنسان وعلاقته بجميع ما يحيط به وما يستبطنه في كافة المجالات ، والكتاب بمجمله مكرّس للتفصيل في عرض ما يقصده مؤلفه بـ «مسافة التوتر» التي أقصرها هنا على ما يتعلّق بالعالم الداخليّ لشخصيات «الزمن الآخر» التي تعنى بها هذه الفقرات ، ومع ذلك فإنّ هناك صعوبة كبيرة في ملاحقة جميع الشخصيات ذات التوّتر العنيف التي يتّخذ توترها لنفسه مسافة هائلة ، أو مجالاً واسعاً في الزمان والمكان والعمق الشعوريّ ، ودرجات التملّك والمساحة الإنسانيّة والمكانيّة الخارجيّة ، التي يشغلها التوتّر ، تشغلها انعكاساته المباشرة وغير المباشرة في «الزمن الآخر» على غرار ما نجده لدى معظم شخصيّات دوستويفسكي ، «كديمتري» في «الأخوة كارامازوف» الذي يمتدّ توتره ليشغل بعداً «ماورائيّاً» يتجلى في سجود الشيخ «زوسيما» كبير الرهبان والشخصيّة الدينية الكبرى في روسية أمام آلامه وعنائه في المستقبل ، بوصف رجل الدين في النسق المشار إليه تجسيداً للصلة المفترضة بين الإنسان وجميع ما يقع في عالم الغيب [(١)] .

«الزمن الآخر» فقيرة عموماً بالشخصيات الروائية ، إذ يدور كلّ شيء في فلك العلاقة القائمة بين «رامة وميخائيل» ، ولكنّ الرواية مع ذلك ، ملأى بعدد لا يحصى من أنواع الانفعالات والتوتّرات المتوائمة والمتناقضة ، التي يعيشها «ميخائيل» تجاه «رامة» وتجاه الآخرين والعالمَ . وتتراوح هذه التوتّرات بين الهوى الهادىء الدفين الذي يقيم زمناً طويلاً في أعماق النفس الإنسانيّة ، ويصبح معطى شخصيّاً خالصاً يصعب استئصاله أو بتره من الأعماق ، .. كالعشق المزمن الذي تدور حياة «ميخائيل» في فلكه زمناً طويلاً امتدّ على صفحات روايتين طويلتين استغرقت كتابة أولاهما «رامة والتنين» تسع سنوات [(٢)] ، ويفصل بين صدور الروايتين أكثر من خمس سنوات [(٣)] ،

---

(١) الأخوة كارامازوف «مجلدان» – دوستويفسكي . F. Dostoy Fisky . ت . د سامي الدروبي – دار رادوغا – موسكو – (ط ١٩٨٨ – ص ١٦٥ .

(٢) رامة والتنين – أدوار الخراط – ص الغلاف .

(٣) صدرت رامة والتنين عام ١٩٨٠ والزمن الآخر ١٩٨٥ .

ولكن الهوى المزمن تجاه «رامة» تجذر فى الرواية الثانية أكثر وأعمق ، واشتمل جوانب من حياته لم تكن موجودة أيام شبابه فى الرواية الأولى ، والهوى لم يقتصر على اعتمال المشاعر فى نفسه تجاه رامة فقط ، بل تمتد الحالة الشعريّة المتوتّرة لتشمل جميع أنماط تعامله الإنسانىّ مع الآخرين بمنن فى ذلك رفاقه فى الحزب ، وقادة الحزب السابقون ولاعمال الذين يشتغلون لديه فى مصلحة الآثار ، وتتضمّن الرواية أيضاً جوانب كثيرة من توتّرات رامة ، وانفعالاتها ، وعلاقاتا بالآخرين ، رجالاً ونساء ، وعلاقاتها بالعمل ، وابنتها والسلطات ، والمرؤوسين ... الخ ...

معظم ذلك شغل فى الرواية مساحة شعرية حارّة ، تشكّل نوعاً من المواءمة مع ماعناه الدكتور كمال أبو ديب «بمسافة التوتّر» دون أن يعنى ذلك ، قصر فهم الشعريّة على ما تعنيه «مسافة التوتّر» ودون أن يعنى أيضاً أنّ الرواية لا تفيض عن المحدوديّة المفهوميّة التى تجعل للتوتّر مسافةً ما قابلة للإدراك الحسّى ، وبالتالى قابلة للقياس بطريقة ما ، «فالزمن الآخر» تبدو أنها تبالغ فى التوصيف الدقيق ، والتفريق الدقيق لمعظم ما يعتمل فى بواطن النفس الإنسانيّة ، بحيث يجاوز ذلك إمكانية القياس والتصنيف المعتمدين على نطاق واسع فى إنشاء الأنساق النظريّة والمفهوميّة التى تكتظّ بها كتب الدراسات النظرية والنقد ، .. كما فى هذه المتابعة الدقيقة لهذه البرهات الساخنة التى تبدو عصيّة على الانضباط أو الاستقرار داخل أيّ تصنيف : **إذا استطعت أن أقهر الذاكرة ، فكيف أفعل بذاكرة الجسم ؟ شفتاى وحدهما لا أملك لهما ردّاً ، تتذكّران جانب عنقها الخفىّ النعومة ، ويداى وحدهما تتذكّران دوران النهد وثقله الهيّن المطواع ، وانحدار جسمها إلى الخصر الملىء الذى يضيق بإحكام ويتهضّم لكى يزدهر ويتفتّح ببذخ الردفين اليانعين . فوضى الذاكرة الفيزيقية وحدها حاضرة أبداً تستعصى على التناول وعلى التحكّم وعلى الإرجاع إلى الوراء ، وفيها تمرّد وصلف لا يُستذل** (١) . والتوتّر لا يقتصر فى الرواية على العلاقة العاطفيّة ، الجسديّة بين رجل وامرأة ، بل يتجاوز ذلك إلى معظم شؤون الحياة كما سبقت الإشارة ، واختيار المثال السابق يشير إلى تمركز التوتّرات داخل الرواية حول العلاقة بين «رامة وميخائيل» .

(هـ) «الزمن الآخر» وتدفق اللغة المنخّلة «المنتقاة»

اللغة فى هذه الرواية الطويلة ، نسيج ذاتها ، وهى متفرّدة فى جمع مزيتين ، ندر اجتماعهما فى نصّ واحد ، وخصوصاً إذا كان النصّ نصّاً روائيّاً طويلاً ، التدفّق الغزير من جهة ، والانتقاء

(١) الزمن الآخر – إدوار الخراط – ص ٢٣٩ .

البالغ حدود اصطفاء المنتقى والمبتكر من جهة أخرى ، فلا تقع كلمة على الورق قبل أن تشعرنا برحلتها التى أجرت لها نوعاً من التقطير عبر سلسلة متراكبة من الغربلة والتصفيات ، كفيلة بحجب ما تتداوله معظم النصوص الروائيّة المألوفة .

الرواية سلسة مترامية الأطراف من التواشجات اللغوية الفذّة ، يجد فيها القارىء صعوبة فى القبض على موضوع رئيس : يوميّات المثقفين المصريين ، وهمومهم السياسيّة الأقباط وإحساسهم بمقادير متباينة من الغبن واللاانتماء والعزلة ، بعض الهواجس التعصبيّة للإقليم والنظرة إلى مصر ، عبر رؤى أبنائها المختلفة «عروبتها ، مصريّتها ، قبطيّتها ، فرعونيّتها» من خلال قراءة تنقيبيّة أثريّة للتاريخ المتراكم فى وادى النيل : **«ماؤنا فى مصر هى الأقوى دائماً ، لستُ عرقيّاً ،ولا أقول بسيادة جنس على جنس ، ولكن أقول بتفرّد مصر هذه التى تُسَمّينَها «بزرميط»** (١) . الحبّ فى تألّقه عضويّاً وروحيّاً ولغويّاً ، القراءة بعيون القرن العشرين ووعى مثقّفيه للأساطير الفرعونية ، وقراءة الزمن متخلخلاً ، ومبهماً ، وغير معنىّ بنفسه ، فى الأمكنة الواقعة خارج مصر ، ومحاولة النظر إلى مصر – الحاضر ، ومصر – التاريخ بعيون آلهة الفراعنة وكهنة معابدهم ومنطق أساطيرهم ، الخلق اللغوىّ الصرف ، الرامى إلى مجرّد إنشاء بنى لغويّة مسرفة فى الكثافة الشعريّة ، والجمال الفنّى، لاستعراض ما تملكه اللغة العربية من طاقات خاصّة على استيعاب العصر ، والتعبير عن انائه المتنوّعة ، وقدرتها على الإشعاع بمختلف أشكال الدلالة ومستويات الرؤية والوعى ، عبر رؤية كاتب يعشقها إلى درجة خيانة الذات القبطية – سحب تعبير الرواية – المتواجدة لدى بطله بمقادير مختلفة ، تتوزع عبر شكلين مبهمين من أشكال الانتماء واحتوائه وإدانته : **أنا أعرف لغتهم (أى العرب) أمّا حضارتهم فهذه حكاية أخرى . نسيت لغتى أو أسقطتها ، عشقى للغتهم أيضاً هو عشق الخونة مضطرماً ، كمن يعشق خانقته . ولكنها تصبح لغتى أنا وأنت لغتنا نحن** (٢) .

لم يأت الجنس فى الرواية لاستثارة الحواسّ وإضفاء حرارة مفتعلة عل نصوص تنزع إلى مخاطبة القارىء المثقف ، ولم يأت فقط لإنقاذ الرواية من البرودة المضمونية ، والتجريد الجمالى

---

(١) رامة والتنين – أدوار الخراط – ص ١٥٩ .

(٢) نفسه – ص ١٥٩ .

البحث ، بل تصدّر موضوعات الرواية والرواية السابقة للكاتب نفسه «رامة والتنين» بالإضافة إلى أن تناوله جاء بشكل مفارق عمّا اعتدناه في معظم الروايات الأخرى ، وحقق هذا الافتراق وظيفتين :

الأولى : تحقيق المثنوية القائمة جدليّاً ، بين الداخل الروحيّ ، والخارج البدنيّ ، وإخراج العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة من احتمالات انزلاقها إلى حوافّ الهمود والسكونيّة القائمة في علائق التجاور البنيويّة ، فرديّاً ومجتمعيّاً ، إلى زخمها بالحركة المتواترة أفقيّاً وشاقوليّاً ، في سبيل الانتقال من مجرّد وصف العلاقة ، إلى نتائجها ، وإلى استحضار إيحاءاتها ، ودلالاتها وأبعاد مناخاتها ، وعدّها جزءاً من اللوحة الشاملة للحياة ، تفعمها بالبهر والجنال والإثارة ، من جانب ، وتكون بمثابة عدسات مقرّبة لإشهار الجوانب المعتمة لهذه اللوحة ، من جانب آخر .

والثانية : تجسيد نصب للجمال الأنثويّ ، يتمّ وعيه والتعامل معه عبر كافة الحواسّ ، كما في هذه الأمثلة : السمع واللمس في : **كان صوتها الصاحي شحنة مرعبة من الطاقة والتفجّر الشائك الخشن** (١) . والبصر واللمس في : **ساقها السمراء الذهبية الباهتة الذهب ناعمة تحت ملمسه وباردة** (٢) . والشمّ والذوق في : **يذوب في الفم برائحة جنسيّة خصيبة** (٣) ، واللمس والشمّ في : **ينشق من شعرها الوحف القويّ رائحة حرّيفة وحارة ، عبق البهارات والتوابل ، والبخور والصندل الهنديّ القديم** (٤)
إن ازدحام الرواية بالذرى الجمالية ، يكاد أن يكون موقوفاً لصنع نصب للأنثى حاضرةً في الوجدان والموجودات ، والأفكار ، والعوالم المحسوسة والمنشودة ، القائمة والقصيّة ، وافدةً من بدايات الحضارة وأعمال التاريخ ، ناشرة جماليها المحنّق في حقلي الملموس والمنشود و فلا تكون «رامة» مجرّد امرأة مفردة الجمال ، ذكيهة ومثقّفة ،وعالمة آثار ومناضلة ، بل كانت إلى جانب ذلك : **إيزيس الإلهة الأولى والدائمة . العذراء أمّ حوريس ، أم المسيح وستّنا الطاهرة ، عشتروت بريسيغون، هيران و ديميتير ، أفروديت جماع المريمات ، الجوهر غير الفاني زاهية الألوان المتلقّية المخصاب** (٥) .

---

(١) الزمن الآخر – إدوار الخراط – ص ٢٦٤ .

(٢) نفسه – ص ٣٦٤ .

(٣) نفسه – ص ٢٣٦ .

(٤) نفسه – ص ١٩٥ .

(٥) رامة والتنين – إدوار الخراط – ص ١٦٠ .

لا يتسع المجال للاستعراض التفصيليّ للكيفيّة التى اعتمدها إدوار الخراط فى إنشاء النصب الشعرى لأنثاه ، إذ لا تمرّ صفحة خالية من مدح جسد رامة ، بتفاصيله التى يقلّبها ببراعة لا تترك مساحة أنملة خارجة عن الاستثارة والامتداح ، والوصف التفاعليّ الآيل إلى تشييد الجمال الأنثوىّ ، وجعله تمثالاً حيّاً للأنوثة المطلقة ، متوازية مع جماليّات التماثيل المكتشفة ، والتى لا تزال مخبأة فى طيّات التاريخ والتراب ، فيتناغم التمثالان ويستمدّان من بضعهما قيم التأكيد والإبراز ولاتماهى، والتساوق إلى فضاءات الفن الانهائية ، فتأتى المقاربة صريحة ا حيناً ، ، ومضمرة حيناً كما فى هذه المقاطع :

– كانت قيمة عرى جسدها الأسمر الصافى تتجاوب بشكل حميم مع قيمة جسد الخشب الداكن الخفيف الدكنة ، الحى ، فى المشربيّة ، وتتراسل بين القيمتين موسيقى حميمة وكان جمالها مضمراً فى العرى غير مبذول (١) .

– جناحاها مطبقان إلى استدارة الجسم المرمرىّ المجزّع بخيوط بيضاء ، كان يحس هذا الجسم المنحوت ينقضّ عليه (٢) .

– أطرّز على زجاج جسدها المكوّر الدفىء خيوط قبلاتى ، وأنسج عليها بشفتىّ المضمومتين أسلاك الفيروز المذهّب الساخنة ، كأنها مسحوبة من الفرن لتوها ، على وهج رأس الشمعة البارزة الداكنة المشقّقة بخيوط دقيقة صغيرة (٣) .

لم تترك الرواية مساحة معتمة فى جسد الأنثى ، فيندر أن تخلو صفحة من التحدّث عن أحد الأعضاء أو كلّها مجتمعة فى وحدة الجسد ، وكأن «رامة» لديها من الصفات الأنثويّة ما لا تملكه أيّة أنثى أخـرى ، ومع كلّ هذا الإغـداق ، نجح الكاتب فى حـرصـه على تجنّب التكرار فى اسـتـعمـال المفردات والتعرّض للوضع النفسيّ أو الحـالة ، فالشعر والفم واليد والنهد وسواها تأتى فى مواضع كثيرة ، لكنّها فى كلّ موضع تحضر عبر مفردات جديدة وصياغات جديدة ، وطرح جديد ، .. كلّ هذا يضيف الكاتب إليه الدقّة البالغة فى ملاحقة الجزء ، واقتطاع لحظته ، وتقديم الحـالة كاملة دون إغـفال أقلّ آنائها شأناً ، كمـا فى هذه المتـابعـة لنيّـة الابتسام : **هذه الانفراجة التى توحى ببداية**

---

(١) الزمن الآخر – إدوار الخراط – ص ١٩٩ .

(٢) نفسه – ص ٢٠٥ .

(٣) نفسه – ص ٢٩٦ .

ابتسامة، بل بمجرّد نيّة الابتسامة ، والشفتان بنفس الامتلاء الخفيف ، بنفس التدوير ، كأنما فرغتا الآن فقط من هذه الارتجافة التى لا تكاد تُلحظ ، عندما تكون الابتسامة فكرة فى العينين فقط ، أو عندما تكون متعة الحبّ قد بدأت (١) .

وهذه الأمثلة الخاصّة بتناول الأنثى ، تطرح تساؤلاً كبيراً يخصّ العلاقات المتداخلة بين اللغة بوصفها منظومة مستقلّة والإحالات الكثيرة التى تفضى بالقارئ إلى خارج النص ، انطلاقاً من أنّ النصّ **تجسدٌ لغوى لكائن وانفتاح خارج اللغة على كينونة فى الغياب ، أى أنه هو بذاته علائقيّة جدلية بين الحضور والغياب (٢)** . فهل تنبع أهميّة الأنساق اللغويّة السابقة من الإشارة التى يفترضها تجسّد الصور الأنثويّة المشتهاة القائمة خارج النص ؟ أم تنبع من الإثارة الخاصّة الناجمة عن العلائق التفاعلية القائمة بين البنيات البدئية التى يتكوّن منها كلّ نسق ؟ . والإجابة لا يمكن أن تكون بالبساطة المنشودة ، لأنّ اللغة إذا تم عدّها بنية مستقلّة عن نظام الإحالة إلى العوالم المتعدّدة الواقعة خارج النظام الذى يمكن أن يكون ، أو يفترض عَده نظاماً مغلقاً داخل حدود البنية ، فإنها تفقد قيمتها الاستعماليّة وربّما كلّ وجودها ، وبالمقابل فإن عزل اللغة الخاصّة التى استعملها أدوار الخراط فى أنساقه السابقة ، والاكتفاء بتقديم صور مختلفة لإثارات الجسد الأنثوى بواسطة الصور الثابتة أو المتحركة ، فإن المتعة الجماليّة المنشودة فى الفنّ عموماً ، وفى الكتابة الفنية خصوصاً ، تضمحلّ وتغيب أو تتحول إلى منحى آخر لا علاقة له بالاستثارات الناجمة عن قراءة النصّ والتعامل مع لغته ، ولذلك لا نرى قيمة جمالية لجسد رامة خارج تقليبه وتفلينه بمعزل عن تلك الأنساق اللغويّة التى استحضرته بخصوصيته المفارقة لجميع الأجساد الأنثويّة الأخرى الموجودة واقعيّاً ، ولا قيمة «لخيوط الفيروز المذهّب الساخنة المسحوبة من الفرن لتوّها» لو لم يستطع الكاتب توليفها المتقن ، وتفاعلها المثير مع مقتضيات تطريزها على الجسد الأنثوىّ المكوّر الجميل .

تشرّبت اللغة فى العمل معظم تقنيات النصّ الشعرىّ ، إن لم يكن جميعها : (اختيار المفردة ، وبناء العبارة ، والاكتظاظ بالصور المفردة ، والصياغة ، وانتشار الكثيف على الصفحات الكثيرة لا يخرجه من كونه كثيفاً ، والوهج الانفعالى لا يخبو مهما امتدّ فى الزمن الروائى والزمن المعاش ومهما تكاثفت فوقه رماديّات الحياة مثلما يعيشها غالبية البشر) إن احتفاظ اللغة بمستوى تألّقها الشعرىّ فى نصّ روائى كامل ليس وقفاً على هذه الرواية فهناك روايات عربية معاصرة كثيرة

---

(١) الزمن الآخر – إدوار الخراط – ص ٧٠ .

(٢) فى الشعرية – د. كمال أبو ديب – ص ١٩ .

استطاعت أن تبقى لغتها فى مستوى هذا الألق ، غير أ أودار الخرّاط ، امتاز فى المستوى اللغوىّ بجملة أمور ، منها ممارسته لشيء من الخلق الاشتقاقىّ ومحاولة تكريس ما يبتكره للدلالة على مدلولات لا نستطيع أن نزعم أنها مطلقة الجدّة ، كما أننا لا نعثر لها على وجود شائع : «مطايب ، مخامر ، دفىء ، مجزع ، يتطاعم ، تهجاع ، استسرار ، وهيج ينفثئ .. إلخ» .

ورغم غلبة اللغة الراقية وامتدادها على معظم الصفحات والفصول ، فقد قدّم إلى جانبها لغة أخرى تتوزّع على عدّة مستويات للتعامل والتفكير ، كاللغة اليوميّة المتداولة مشافهة ، ومحاولة كتابتها فصيحة عبر الرسائل المتداولة فيما بين أقرباء «ميخائيل قلدس» وقريباً من هذا المستوى أثبت الكاتب رسالة حب فيه اندفاع غليظ القوام (١) مكتوبة بلغة لا تشذيب فيها ، كتبها رجل ذو منطق سوقىّ ، كان قد أمضى ليلة مع رامة ، والرواية لم تقدّم تفسيراً لاحتفاظ رامة برسالة من رجل فى الجانب المعاكس لموقعها وموقع الذين يشكّلون إطارها الاجتماعى والفكرى ، ونستطيع الركون إلى أنّ رغبة الكاتب فى تنويع مستويات اللغة كانت وراء إثبات نصّ الرسالة ، فلو كان القصد مجرّد الإشارة إلى تعدّد علاقات رامة مع الذكور واشتمالهم على شرائح اجتماعية متعدّدة ، لما أثبت الرسالة بنصّها : بطّه حبيبتى ، أول مرّة أسافر أنا بالى مستريح من غير وخدان خاطر ... الخ (٢) .

ثم تنساب اللغة ، متسامقة شفّافة حيناً ، وكثيفة حيناً ، يشيع فيها وعى مثقّف ، عميق الثقافة ، وثقافته متنوّعة المشارب والاتجاهات ، تنضح غالباً بحساسيّة مرهفة إزاء العالم والأشياء ، عاكسة بعمق جارح ، ما يعتمل فى نفس الشخصيّة الرئيسة ، من إحساس بالغربة والقمع ، فهو منتم سياسيّاً إلى اليسار المصرى المقموع تاريخيّاً ، ومنتم بالتحديد إلى الذين رفضوا الانضواء تحت راية اليسار الرسمى «أى الحزب الشيوعىّ المصرىّ الذى يعمل بشكل شبه علنى» ، وعلى المستوى المذهبىّ ، يحمل قبطيته كوجع ، ابتداء من اسمه «ميخائيل» إلى محاولته فى أحد نقاشاته مع رامة تسمية جميع المصريين بالأقباط : **الكلام على كأقلّية يغيظنى ويثيرنى . لسنا أقليّة ، نحن أهل البلد وبهذا المعنى فالمصريون جميعاً قبط ، بغضّ النظر عن دينهم** (٣) .

تنحسر الحساسية أحياناً لطرح بعض الأفكار الخاضعة لمنطق العقل والفلسفة ، ويتخلل ذلك كلّه من فصل لآخر ، مقتطفات متقطعة منن الصحف اليوميّة المصريّة كالأهرام والأخبار ..

---

(١) رامة والتنين – إدوار الخرّاط – ص ٢٩٥ .

(٢) نفسه – ص ٢٩٥ .

(٣) الزمن الآخر – ص ٩٩ .

وينكفئ العالم المعاش لصالح التاريخ الممعن فى انتسابه إلى الماضى السحيق فتأتى النصوص المتعلّقة بالآلهة الفرعونيّة وأساطيرها ، وصلوات الكهنة ، فى مستوى لغوى رفيع ينتسب إلى ما أنتجه العالم المعاصر من شعر ، ويفترق عنه فى آن واحد ، ليس لأنه يتحدّث عن الماضى السحيق ، وإنما لاستخدامه لغةً مشعّة بالعوالم القصيّة ، وعتمة الأعماق ، وما هو وحشىٌ ومهجور .

جاءت بعض الفقرات المتّخذة شيئاً من سيماء الابتهالات والصلوات الكهنوتية القديمة ، مبنية على أساس تكرار حرف واحد فى جميع مفرداتها ، بغضّ النظر عن موقع الحرف فى المفردة ، والحروف التى اختارها الكاتب ، اختارها لقدرتها على إشاعة أصوات فيها قدر كبير من الغموض والغرابة ، فيأتى نطقها مهموساً ، مبحوحاً وموحشاً ، وكأنّه خارج من حلق التاريخ ، مجرّحاً بتراكم الموت والحجارة وتراب المدافن ، ليبثّ فى أحاسيس القارئ مناخًا مقتطعًا من الغرابة واللاواقع ، غير أنه يذكّرنا أيضاً بما كان يفعله أدباء عصر الدول المتتابعة (الانحطاط) من لعب فارغ بالألفاظ، ويحيلنا أيضاً إلى شئ من الجهد الذى قد يكون مبذولاً للتنقيب فى المعاجم عن كلمات لا تنتسب إلى قاموس العصر ، كما فى هذه الأمثلة :

– عجيج العباب يعربد فى قاع القوقعة التى عصفت بها رياح الأعاصير ، وعركتها ، فتعرّت إلاّ من تعاشيب الربيع العافى ، إذ تتظاعم نعمى المتع تتشعع فى عمود الضلوع عسف العلل والتياع عقابيل الروع (١) ... إلخ .

– سنان حسك الأسلاك المستحصدة تسوط الجسد وتسوّر سماديره (٢) ... إلخ .

– وجه للجريمة جهم ، وللجور البرجى ، ومجال الجحاقل وجيوش الجباة المدججة متى تتجاب ؟ ، وكيف تجابه ، الدجنّة تجرجر جناحيها على جوانب الجنادل (٣) ... إلخ ..

وممّا حاول إدوار الخرّاط تنويعه على وتر اللغة ، استعماله المحكيّة المصريّة ، خارج نطاق الحوار بين الشخصيّات للدلالة على مجموعة من الموجودات التى ينتظمها انتسابها إلى عصر الاستهلاك ،الريكوردر ، التوست ، السوستة ، بلوفر ، الفانلّة ، الترموس ، الفوتىّ ، السوتيان ، بزرميط .. إلخ، فى محاولة لتكريس استعمال المفردة السائرة على ألسنة الناس ، رغم وجود المفردة

---

(١) نفسه – ص ١١٠ .

(٢) الزمن الآخر – ص ١٦٤ .

(٣) نفسه – ص ٢٢٧ .

الفصيحة المقابلة ، وشيوع تداولها فى النصوص المكتوبة ، وسهولة استعمالها فى اللغة المنطوقة ، ولا أميل بهذا الخصوص ، إلى مناقشة المفردة المحكيّة ، القادمة من لغة أخرى ، للدلالة على مادّة تمّ ابتكارها ، وتسميتها وشيوعها ، خارج منظومة اللغة العربيّة فالمهم فى النص الإبداعىّ مدى توفيق كاتبه فى قدرته على إقناع القارئ بقبول المفردة ، وتعويده – بمعنى تعليمى بحت – استعمالها وتداولها نطقاً وكتابة .

هذه التنويعات اللغوية ، تجاورت أفقيّاً لتمسح شرائح مختلفة من المجتمع المصرى «السوقيّة، والبسطاء ، والحاصلين على قسط محدود من التعليم ، وأنصاف المثقفين والصحفيين ، والمثقفين ..» وتراكبت شاقوليّاً لتصل الحاضر بماضيه السحيق ، قافزة فوق حقبة كبيرة من التاريخ المستمرّ فى مصر ، وهى حقبة التاريخ العربىّ الإسلامىّ ، التى اقتصر ذكرها على مجموعة من الإشارات العابرة إلى المشربية المملوكيّة ، وبعض النحاسيّات ، وبعض المآذن الحجريّة التى لم يستطع الكاتب إلاّ أن ينسب جماليّات بعضها إلى النفس البيزنطىّ ، **كانت الساحة مزدحمة وبهيجة ، تحت المئذنتين الناحلتين برشاقة فيها نفس بيزنطى** (١) .

التاريخ لم يكن همّاً بارزاً فى الرواية ، رغم حضوره المستمر ، ليس من حقّنا أن نطالب الكاتب بذكر ما يوافق أفكارنا وأهواءنا التذوّقية ، غير أنّ قسطاً رئيساً من الرواية ، جاء مكرّساً لتقديم الجماليّات البحتة للمكتشفات الأثريّة واللقى العائدة للعصر الفرعونىّ ، وأحياناً الرومانىّ – البيزنطى، ولم تقفر الرواية إقفاراً مطلقاً من التعرّض للحقب العربية الإسلامية المتتالية فى مصر، رغم وفرتها النسبيّة هناك ، غير أنّ تعرّض الكاتب لمثل هذه الموجودات جاء ضرباً من الملامسة العاجلة ، وربما كان من قبيل المصادفة والتعثّر ، دون أن أجرؤ على اتّهامه بالإهمال أو الإقليمية ، وما شابه ذلك ، فالمهمّ هو ما قيل وما تمّ السكوت عنه ، تعمّداً أو من دون تعمد ، يبقى فى حدود المظانّ التى لا شأن لنا – الآن – بالتعرّض لها .

الأجمل فى الرواية جاء تنويعاً على وتر اللغة ، وعلى وتر العلاقة بين الرجل والمرأة ، وكانت العلاقة حضوراً لغويّاً ، أكثر مما هى إحالة خارجية ، والتنويعان نحّيا موضوعات العملين إلى الثنايا الأقلّ تعرّضاً للضوء ، إلى درجة الظنّ بأن ما تحدّث عنه الكاتب خارج العلاقة العاطفيّة وخارج الخلق اللغوىّ الشعرىّ ، جاء عرضيّاً ، بسبب نوع من التعثّر الحتمىّ ، وقع فيه الدفق اللغوىّ أثناء

---

(١) نفسه – ص ٢٨٥ .

أثناء تصدّيه لتغطية مساحة واسعة ومعمّقة ، من التاريخ والجغرافية والحياة . حيث لم تستطع آلاف التفاصيل الصغيرة والمشاهد المقتطعة من الشارع أن تقدّم أيّ شيء حار خارج ذلك .

لا نستطيع أن نغفل أهميّة الأفكار والموضوعات ، والقضايا المطروحة في ثنايا الرواية ولا نستطيع أن نغفل ذكاء الكاتب في طريقة عرض أفكاره – السياسيّة خصوصاً – أو بالأحرى دسّها المترافق بشيء من الصراحة ، وشيء من الحذر ، في أماكن مختلفة ، فتأتي الفكرة بشكل ومضة خاطفة شديدة السطوع ، كأنها نصل يخرق فورات متتالية من الشبق المستمر ، يبرق قليلاً ، ويختفي، لا يُخمد الفورات ولا يؤجّجها ، بل يجعلها تتتالى ضمن وجهات أخرى ، يرسخ النصل في الوعي والذاكرة ، ليس بسبب مجيئه المباغت ، وغير المتجانس مع الضباب الجنسي الشامل فحسب، وإنما أيضاً ، لأنه ذروة متوتّرة من ذرى العلاقة التفاعليّة بين اثنين ، اختلافهما في الجنس يتعدّى نفسه إلى اختلافهما في الأبعاد الشخصية والرؤى ، فيأتي النصل ذروة شديدة التركيز والسطوع ، يجعلها إسرافها في درجة العلوّ والتوتّر ، متمايزة درجيّاً ونوعيّاً ، عن مستويات التوتّر السائدة .

إن الإغفال المتعمّد لمناقشة الأفكار المطروحة ، لا ينبع من قلّة أهميتها ، بغضّ النظر عن موافقتنا لها ، أو اختلافنا معها ، بل ينبع أساساً من تنحّي الفكرة لصالح تقنيّة عرضها في الأعمال الفنيّة الجيّدة ، إضافة إلى ضرورة التنبّه إلى مخاطر التزمّت المنبثق عن التناول الأيديولوجي للفن ، وضيق آفاقه ومحدوديتها في اقتصارها على معالجة الفكرة وتفريعاتها ، وإطلاق الأحكام المسبقة ، والدامغة ، سلباً وإيجاباً ، من منظور الموقع الأيديولوجيّ لكلّ من الفنان والمتعامل مع مادّته الفنيّة على حدّ سواء .

ثمّة ملاحظة تتعلّق باتساع مفهوم شعرية الرواية وإشكاليّته في آن واحد . فالأتساع الذي تمّ إنجاز هذا الفصل في هديه بدا أنه قادر على اشتمال كلّ ما يحقق انزياحاً باتجاه الجمال مهما كانت درجة الانزياح متدنّية ، وتتجلّى الإشكالية في التباس مفهوم الشعرية وفي أن تعاريفها المختلفة تلقى اعتراضات كثيرة تنشأ عموماً عن الاختلافات الموضوعيّة في التكوين الثقافيّ وطبيعة الموروث الشعريّ والموقف الأيديولوجي أحيانا ، فما يعده هذا الفريق شعراً ربّما يراه فريق آخر غير ذلك ، وخصوصاً في المنطقة العربيّة التي يرفض عدد كبير من متعلميها وحملة الشهادات العليا فيها ضمّ الشعر الحديث والحرّ والشعر المنثور إلى حيّز الشعريّة ، ومن الطبيعي بالتالي أن يطال رفض هؤلاء جميع ما يجيء خارج قوالب الخليل .

ولكن طبيعة الموروث الثقافي العربي الذي يتشكل قوامه الرئيس من الشعر .. وامتداد الشعر إلى عدد لا يحصى من مناحي الحياة فرديًا وجمعيًا ، أمران جعلا روايات عربية معاصرة كثيرة على صلة مميّزة بالشعريّة ، الشعريّة بمفهومها الأرحب ، وجرى تناول صلات الرواية الشعرية اعتماداً على فكرة الرحابة التي تتّسع في التأليف الروائيّ العربيّ المعاصر لتشمل كثيراً من المواقف والحالات والتعابير والأساليب والأفكار وغزارة التفاصيل .

الفصل الخامس

استلهام التراث السردى العربى

ربما كان التساؤل مشروعا بشأن عدّ التآليف النثرية العربية المعاصرة استمراراً طبيعياً لأشكال النثر التراثي، وخصوصاً ما تعلّق بالرواية وعلاقتها بالأشكال التراثية للسرد، فرغم أن الرواية العربية اتخذت في بداية تكوينها الرواية الغربية مثالا للاقتداء، في اختيار الموضوعات وطرائق ترتيب الأحداث، فإن القرابة القوية بين التأليف الروائية المعاصرة، والأشكال التراثية للقص، تجعل التساؤل يصبح فرضية تتلخص في أن التطور الطبيعي لتلك الأشكال السردية، والنوى الروائية الموجودة في كتب الأخبار، والسير، والأدب العام، والمقامات، وقصص الأمثال، وألف ليلة وليلة، يؤدّي إلى الشكل الراهن للرواية العربية المعاصرة، في بعض نماذجها على الأقل ، بحيث تنحصر العلاقة مع الرواية الغربية داخل أطر المثاقفة، والتأثيرات غير الحاسمة، وخاصة أن الصلات التي يراها الدارسون الغربيون بين الرواية الغربية، والسرود الملحمية الإغريقية، أو هي بكثير من الصلات المماثلة القائمة بين الرواية العربية المعاصرة والأشكال التراثية للقصّ. ولا يعتمد البرهان على ماسميّته «فرضية» على هذا القياس الصوري بين القرابتين. وإنما يعتمد الوسائل التي يعتمدها بعض الروائيين العرب لحصر تآليفهم الروائية المعاصرة على ما يرونه مماثلاً في التآليف التراثية عبر عدد من المستويات التي يمكن تلخيصها فيما يلي :

أولا - اللغة السردية

خلال الفترة التي اصطُلح على تسميتها بعصر النهضة، حاولت التآليف النثرية العربية ذات الطابع الأدبي، انتهاج أساليب القدماء «اللغوية» في صياغة رؤاهم وأفكارهم ومواقفهم المختلفة من العالم، والعصر الذي استيقظوا على وجودهم الهامشي فيه، فحاولوا طبع لغتهم بما ينفي عنها انتسابها إلى عصور الاتضاع السياسي - الثقافي التي تسمّى عصور الانحطاط، أو الدول المتتابعة، من خلال إحياء الأمجاد الثقافية واللغوية السالفة، فاستعملوا كلّ ما من شأنه وسم لغتهم بالفخامة والقوة، فأكثروا من استعمال الألفاظ القويّة الفصيحة القادمة من أعماق الماضي، وأعماق المعاجم، منصرفين بقدر واضح من الاستعلاء، عن اللغة اليوميّة التي تستعملها الحياة. ولجؤوا إلى التراكيب الجزلة، والجمل الطنانة، والسجع وتحلية الكلام بالتصاوير البلاغية والبديع، وتضمين الشعر، وغير ذلك مما وجدوه ضرورياً ليصبح الأدب أدباً، أو في الحدّ الأدنى، ليفترق عن سواه من أشكال التآليف الأخرى التي وجدت في تلك الآناء على نطاق محدود، و خرجت عن طبيعة الكلام الأدبي بهذه النسبة أو تلك كمؤلفات الجبرتي التاريخية، والمؤلفات السياسية الفكريّة للكواكبي ونصوص

فرنسيس مرّاش، ومؤلّفات أحمد فارس الشدياق، وناصيف اليازجي الذى اتّبع القديم وكتب نصوصاً على غرار المقامات، وقد **أحسن التقليد إحساناً حاكي فيه أروع ما فى التراث القديم أحياناً، فعدّ فى عصره رجل الإحياء الأول الذى رفع صوت هذا التراث الحىّ عميقاً فاتن النبرات**(١)، وقد جمع مقاماته فى (مجمع البحرين) الذى ضمّ هذا المثال تحت عنوان المقامة الرمليّة نسبة إلى مدينة الرملة فى فلسطين :

قال سهيل بين عبّاد: حللت بالرملة لوطر أقضيه، ودين أقتضيه، فأقمت بها شهراً، وكنت أحسبه دهراً. حتي إذا بلغت اللّدنة، خرجت تحت الدجنّة. وكان الشهر قد وقع فى الأنين، فاعتسفت بين الشكّ واليقين، أتجانف تارة ذات الشمال، وأخري ذات اليمين، ومازلت أضبط الظلماء، حتى أقمرت السماء، فتبينت وجه الهدى، وإذا أنا أمشى على مثل المدى، من حرار تلك الكدى. فوقفت كالحائر اللهف، لأنظر من أين تؤكل الكتف. وإذا ركبٌ يضربون أكباد الإبل وفي صدرهم شيخ ينشد بصوت زجل :

يامن يرى ما لا يرى ... ويعلم السرّ وأخفى فى الورى

دعوتك اللّهم إذ طال السّرى ... ومالت الأعناق من خمر الكرى

يسرّ لنا رزقاً من العرش جرى ... أو فاهدنا لباب رزق يعترى

نعد إليه مثل عدو الشنفرى(٢).

وقريباً من ذلك، كانت الأعمال التى عدّها النقّاد والدارسون البداية الفعليّة للرواية العربيّة التي زاوجت بين الشكل الغربيّ، والأصول التراثيّة للقصّ، كحديث عيسى بن هشام و ليالى سطيح (٣). وهذه الأمثلة، لا يتم ذكرها إلا بوصفها نوى للرواية العربيّة المعاصرة التى استثمرت بعض ما اختطّه الأقدمون، وانتهجه مفكرو عصر النهضة وأدباؤها.

انصرف معظم الروائين العرب المعاصرين عن مواجهة الحياة العصريّة بلغة الماضى، سواء كان هذا الماضى ذهبيّاً أو مظلماً، مستفيدين فى ذلك من حركة المثاقفة التى انتشرت إثر الاحتكاك المتنامي مع الغرب، وإثر الموجات المتتالية من البعثات التى تم إرسالها للدراسة فى بلدان الغرب إضافة إلى الهجرات التى انطلقت من سورية ولبنان إلى العالم الجديد ، حيث أدى ذلك كلّه إلى فهم

---

(١) نصوص مختارة من النثر العربى الحديث – ص ٧٤ .

(٢) نفسه – ص ٨١ – ٨٢ – ٨٣ .

(٣) بانوراما الرواية العربية – د. سيد حامد النساج – ص١١ وما بعدها .

جديد للعالم، وإلى تعامل ناضج مع فن الرواية التى اندرجت فى الحياة اليومية العامّة للمنطقة العربية وبلغت حدّاً مقبولاً من النضج الشكلىّ والتقنىّ والفكرىّ، من خلال محاولتها الناجحة فى انتهاج أساليب القصّ الغربىّ فى عموميتها، ونماذجها التى أتيح للكتّاب العرب الاطّلاع عليها بلغاتها الأصلية أو بعد ترجمتها إلى العربية.

لكنّ التطوّر الذى أصابته الرواية العربية عبر النصف الثانى من القرن العشرين، جعلها تطمح إلى ترسيخ خصوصيتها القوميّة - الثقافيّة، وخصوصاً إثر الاطّلاع على ما تتمتع به بعض التآليف الروائية غير الغربية كاليابانيّة والأمريكيّة الجنوبيّة مثلاً من شخصية مستقلة غاب عن معظم نماذجها المترجمة إلى العربية التأثير الغربىّ، ممّا دفع بعض الروائيين العرب إلى اعتماد النهج الاستقلالىّ نفسه فاستعملوا فى جملة ما استعملوا لغة خاصّة توحى بانحدارها من اللغة التراثيّة انحداراً مباشراً، ولكنها فى الوقت نفسه تختلف عنها، وتختلف أيضًا عن تلك التى استعملها عصر النهضة.

والمشكلة التى لابدّ من ذكرها، بخصوص استعمال هذه اللغة، أن اللجوء إليها من قبل الروائيين العرب كان لجوءاً جزئيًا، ولم يشكّل ظاهرة، أو سمّة عامة لعمل واحد أو مجموعة أعمال، إلا لدى جمال الغيطانى، الذى شكّلت مؤلفاته الروائية ما يشبه الظاهرة السرديّة فى الرواية العربيّة المعاصرة، وحظيت من الدرس والاهتمام النقدىّ أكثر مما حظيت به معظم الروايات العربية الأخرى، ممّا يشى بإمكانية عدّ هذه الاهتمامات الدرسيّة والنقديّة نوعًا من الترحيب، أو التبشير - على مستويى المنتجين الثقافيّين والمتلقّين - بولادة رواية عربيّة خالصة التكوين والانتماء والتوجّه.

استعار جمال الغيطانى لغة الماضى، وقدراً غير يسير من أحداثه، ناسجاً من ذلك نمطاً روائياً لا نجد فى تاريخ الرواية العربية ما يماثله، مصيباً بذلك عدداً من الأهداف التى قلّ اجتماع إصابتها فى روايات أخرى، فقد أدى إغفال التقييد الزمنى بالتواريخ المعروفة وتجنّب الخوض فى أحداث كبرى مشهورة فى التاريخ المدرسىّ، إلى نزع الصفة التاريخيّة الخالصة عن رواياته، وهذا أدّى بدوره إلى صلاحيّة عدّ هذه الروايات نوعاً من العدسة المكبرة الفاحصة لحياتنا المعاصرة على المستويات السياسيّة والعقائديّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والحضاريّة.

وقد أدّى استعمال لغة الماضى، أو بالأحرى ما يوحى بأنه لغة الماضى وأساليبه فى تقديم الأنساق السرديّة والإخباريّة إلى ما يمكن تسميته فتحاً تقنياً، أو شكلياً أمام الرواية العربية يمكنّها من استثمار تلك الأساليب السرديّة المتوارثة، ولغة الأقدمين، فى سبيل إنتاج رواية جديدة تتمتّع بمزايا فنيّة جديدة وضارية فى أعماق التراث الثقافى للمنطقة فى آن واحد، وبمزيد من الفرادة والخصوصيّة والإثارة الخاصّة، فنصوص الغيطانى عمومًا **تنطلق فى جزء منها من التاريخ**

المملوكي ومن كتابات المؤرخين وبالأخصّ ابن إياس، وتتفاعل مع بعضها البعض، بل ويحوّل بعضها عن طريق إدخال بعض التحويرات والتغييرات التى تبرز لنا كون الكاتب لا يرمى إلى كتابة رواية تاريخيّة كما يذهب البعض إلى ذلك. ولكنه يأخذ المادة التاريخيّة ويحوّلها، يعيد بناءها، وما يتوافق وما يرمى إليه[1].

ولا يجوز أن يؤدّى وجود ما نزعمه من المزايا إلى الظنّ بأنّ روايات الغيطانى هى الأنموذج الذى يجب أن تحتذيه الروايات العربية الأخرى، فروايات الغيطانى نفسه ليست على سويّة واحدة من النضج والكمال الفنى، بل ينتاب بعضها مشكلات شكليّة تجعل بعضهم يعترض على نسبتها إلى الفن الروائىّ كما فى «التجليّات» أو أوراق شابّ مات منذ ألف عام، ولا يتّسع المجال لمناقشة جميع أعمال الكاتب، وإنما سيقتصر الحديث على ما انتهجه فى مجال اللغة التى توحى بانحدارها المباشر من لغة الماضى للتعبير والتحدث عن صور الحاضر وآنائه المختلفة.

فاللغة فى هذا الإطار لا تعنى المفردات والتركيب النحوى فقط، وإنما تعنى قبل كل شيء نسق التركيب الذى يقصد الكاتب من خلاله إنتاج المعنى، وهذه الأنساق لم تنتهج الأساليب الأدبيّة التراثيّة فى التعبير، وإنما انتهجت أساليب الفترة المملوكيّة فى طرائق الإخبار، والإعلان وسرد الوقائع على المستويين الرسمي والشعبى، وشكّل هذا الانتهاج نسقًا سردياً يتمتّع بالحدّة وتجاوز الطرائق المعروفة فى السرود العربية المعاصرة، وإنتاجاً للتعبير يفترق عن الأشكال الأدبيّة التى تتكئ على البلاغة الشعريّة التقليديّة لإنتاج الجمال الفنّى فالأمثلة التالية التى اعتمد فيها الكاتب على التغيير والتوزيع فى موقع السارد الذى يؤدّى بدوره إلى تغيير تلقائىّ فى الزاوية التى تنطلق منها وجهة النظر، وذلك كله يخلق حالة من الاستثارة الشاملة الكفيلة بجعل المتلقى مشدوداً إلى ما يقرؤه من جانب، ومحصّلا قدراً من المتعة المعرفية الناشئة عن مجرّد الاطّلاع على كيفيات صنع القرارات والمراسيم السلطانيّة، وأنماط السلوك والتفكير، والغشم الفظيع الذى كان حكّام تلك الفترات يمارسونه ضدّ العامّة، وضدّ الخصوم، من جانب آخر :

- من مرسوم سلطانى .

بعد قراءة التواريخ الماضية واستيحاء العبر، والوصول إلى حقيقة المبتدأ والخبر وبعد طول تفكير وتدبير .

---

(١) انفتاح النص الروائى – سعيد يقطين – المركز الثقافى العربى – بيروت ، الدار البيضاء – ط(١) ١٩٨٩ – ص١٢٣ .

كررنا :

يتولى بركات بن موسى، حسبة القاهرة، لما تبين لنا بعد ما قدمناه، مافيه من فضل وعفّة، وأمانة وعلوّ همّة، وقوة وصرامة، ووقور وهيبة، وعدم محاباة أهل الدنيا، وأرباب الجاه، ومراعاة الدين، كما أنه لا يفرّق فى الحق بين الباطل والحقير، لهذا أنعمنا عليه بلقب الزينى يقرن باسمه بقيّة عمره[1].

– مما قاله الزينى بركات فى خطاب استقالته أمام السلطان :

الصفحة الأولى

عاشر شوال عام ٩١٢ هـ

علي مرأى من الأمراء، فى حضور جمع عظيم، طلب الزينى بركات بصوت خدشه التأثر، أن يعفيه مولاه من وظيفة الحسبة، قال بصوت مرتجف : الحسبة يامولاى لا يؤتمن صاحبها على أموال العباد وحاشا لله أن أجد فى نفسى القدرة على هذا، أنا عبد فقير لا أطيق وصايتي على إنسان، أتمنّى انقضاء عمرى فى أمن وسلام، بعيداً عن أمور الحكم والحكّام. ما أريده رقدة آمنة لا يقلقنى فيها سب إنسان، أو سخط مظلوم غفلت عنه ولم أنصفه من ظالمه[2] ..

– نماذج من النداءات التى كان المنادون يطوفون بها فى شوارع القاهرة بأمر من ذوى الأمر :

يا أهالى مصر

نوصى بالمعروف وننهى عن المنكر

اليوم..

خرج السلطان إلى الريدانيّة

بدأ لعب الكرة وكلّه عافية

أمدّه الله بالصحّة والقوّة

---

(١) الزينى بركات – جمال الغيطانى – وزارة الثقافة – دمشق – ط(٢) ١٩٧٤ – ص٣٧ .

(٢) الزينى بركات – جمال الغيطانى – وزارة الثقافة – دمشق – ط(٢) ١٩٧٤ – ص٥٣ .

يا أهالى مصر

لا زالت الوحشة والقطيعة مستمرة

بين الأمير طشتمر والأمير خايربك

وكلّ منهم مترصّد للآخر فانتبهوا

يا أهالى مصر

العطار صابر بن الحمزاوى غشّ فى الميزان

وباع الحلبة مخلوطة بالتراب الناعم

غش الغات ودسّ السقنقور الهندىّ(١) ....

– ياأهالى مصر

وقعت قطيعة مفاجئة

بين الأمير بشتاك فول مقشّر

والأمير طغلق شادى العمائر

لأن البشتاك شنّع على المئذنة

الجديدة فى جامع السلطان

قال، بها بعض الميل(٢).

– نسق إخبارى عمّا يقوم به زكريّا بن راضى كبير بصّاصى الدولة من أعمال يومية : راقب عقابه بنفسه، تعصير أكعابه، حرق جلد ظهره بنار هادئة. ومبروك قائم على تعذيبه بهمّة عالية. بإخلاص وتفان. نزل الصمت كالجثة على بقية المحابيس فى حفرهم. وهم يصغون إلى صرخات الرجل التى لا تنفذ إلى الفراغ الخارجى أبداً. يعرف زكريا أى رعب يمتلكهم، ما يقع فى أرواحهم من رعب وآلام عند سماعهم أوجاع إنسان آخر يجهلون منه الاسم حتى أكثر ممّا لو انتزعت أسنان الواحد منهم بكمّاشة محمّاة(٣).

---

(١) الزينى بركات – ص١٠٦ .

(٢) نفسه – ص ١٣٦ .

(٣) نفسه – ص ١٠٩ .

- من تأملات زكريًا بن راضى كبير البصاصين ومناجاته لنفسه :

لحظات اضطجاعه على الوسادة هنا تدور الأسئلة بعقله. كم عدد التقارير التى تكتب الآن لتدفع إليه ملخّصة فى ورقة واحدة؟. ربّما يموت إنسان فى هذه اللحظة بعينها. هذه اللحظة بالذات. آه انقضت. حلّت لحظة غيرها. مات، كم إنسان يذكر اسمه الآن؟. أى أفكار فى ذهن الزينى الآن؟ الآن امرأة تلد طفلاً. ماذا سيصبح بعد ثلاثين عامًا بأى أرض يموت؟ ربّما يطلق ريّان مركب صرخة فزع تنبئ بالمصير المحتوم فى قرارة البحر الشرخ الكبير أحيانًا والليل مسدل. يحاول النفاذ بعينى عقله إلى أحشاء الظلام. كم رجلاً يعلو امرأة فى المدينة الآن؟. أعداد لا أوّل لها ولا لآخر. لحظات كهذه يدرك فيها أنه مهما نفذت بصيرته فسوف تظلّ أمورها ممتنعة عليه. لو يجيء زمان يعرف بصاصوه كم من الرجال يضاجعون حريمهن أى أطفال سيسكنون أرحام أمهاتهن. أى طفل منهم سيلد ويكبر؟[1].

ومن تأمّلات الشيخ ريحان البيرونى :

تساءل إلى أحد أصحابه فى الفترة بين عامى ٨٦٣ هـ و ٨٧٥ هـ عمّا إذا كان شخصاً مثل الأمير تمر بغاء أتابك العسكر وقتئذ، يبول ويفعل كبقيّة الناس؟. بل قال لصاحبه كيف يتعرّى السلطان يلفح الفراغ موخّرته الضخمة عندما يعلو امرأة من حريمه، يسيل ريقه، يغمض عينيه وترتعش أطراف حنكه شهوة ورغبة، واعتبر البيرونمثل هذه الأسئلة أموراً كبيرة تستحقّ مؤلفاً ضخماً[2]...

يتّضح من خلال الأمثلة السابقة أن الكاتب لم يستعمل لغة ذات مستوى واحد، فكانت اللغة الابنة الطبيعيّة للعصر الذى نسبها الكاتب إليه «العصر المملوكىّ» حين ينتقل موقع السارد إلى الإعلانات والنداءات والمراسيم السلطانيّة المختلفة، وتصبح ابنة عصرنا عندما يتعلق الأمر بالحديث عن الهواجس الداخليّة التى تنتاب كبير «البصاصين» من خلال انتقال موقع السارد إلى المؤلّف أو الكاتب الضمنىّ حسبما يسمّى المؤلّف الذى يختفى وراء شخصياته ولكنه يظهر بين الفترة والأخرى، وخاصّة عندما يتمّ التحدث عن الشخصيّة بضمير الغائب .

ولا يقتصر وجود اللغة التراثيّة على المراسيم السلطانيّة وما شابهها، وإنّما تنتشر تأثيراتها وإشعاعاتها خلال جميع الأنساق الأخرى التى تتولى فيها السرد إحدى الشخصيّات أو المؤلّف نفسه، ويتبدّى ذلك من خلال جملة الإحالات إلى ذلك التعطّش البوليسىّ الفظيع لاقتحام حياة الناس

(١) الزينى بركات – ص١١٩ .

(٢) نفسه – ص٢٠٨ .

الخاصّة، السّرية جداً، والشخصيّة جداً، واستسرارها بأدق تفاصيلها، وما يؤدى إليه ذلك من شعور عارم بالقوة، والمقدرة على إيذاء الاخرين، وإذلالهم، من خلال معرفة دقائق حيواتهم السّرية، وتفاصيلها الصغيرة. والتعطّش هنا ليس تعطّشاً للمعرفة، التى يدفع إليها الفضول والرغبة المعلنة فى كشف التآمر على سلامة الدولة وما شابه ذلك، وإنّما هو تعطّش للاقتحام والبطش، اعتماداً على وسائل خسيسة كالتجسّس والتلصّص وحشر الأنف فى كلّ شيء. وإلى جانب ذلك، نجد أن الصورة الفريدة التى رسمتها الرواية للمؤخّرات الذكريّة العارية، وهى تعلو وتهبط في وقت واحد فوق عرى النساء، ورغبة «زكريا بن راضى» فى معرفة عددها الدقيق، ومعرفة أسماء أصحابها، وفيما إذا كان هؤلاء يعتلون غلماناً أم إناثاً، وفيما إذا كانت الإناث زوجات أو جاريات. إنّ مجرّد رسم هذه الصورة يحقّق قدراً من الاستثارة الفريدة لصورة الفضول البوليسيّ، والدرجة التى يبلغها، وخصوصاً أنّ النسق اللغوىّ الذي اعتمده الكاتب لتحقيق ذلك كان نسقًا مقتضباً، وفيه اقتصاد واضح باستعمال المفردات، وانصراف عن استعمال التصوير البلاغىّ، والصيغ الخطابيّة، ومحاولات استثارة العواطف والانفعالات وانصراف آخر عن اللهجة التى توحى باستعداء أحد على أحد، أو تحريضه عليه، .. وإنما اندرجت اللغة، أو بالأحرى مفرداتها ضمن نسق التأمل والاستبطان الداخلىّ، دونما إشعار للقارئ بالتحول إلى أنساق متمايزة نوعيًا من الناحية اللغويّة، عن تلك المستعملة فى العصر المملوكىّ لمجرّد انتقال موقع السرد إلى شخصيّة أخرى، أو إلى زاوية أخرى، وانتقال التبئير أو زاوية وجهة النظر بالتالى إلى موقع جديد يتلوّن بلون الموقع والناظرين منه.

ثانيا – التعابير والتراكيب الجاهزة

لا يمكن ردّ وجود هذه التراكيب الجاهزة فى سياق السرد إلى عمليّات استلهام التراث حصراً، وأنما يتم اللجوء إليه أحياناً لوسم أحداث الرواية بالواقعية انطلاقًا من أنّ الشخصيّات الواقعيّة فى الحياة اليوميّة تستعمل مثل هذه التراكيب، فيأتي وجود التراكيب والتعابير الجاهزة ليضفى مزيداً من المصداقيّة وارتباط بالواقع الحىّ بكل ما يحتويه. وبعض هذه التراكيب مثلٌ تراثى شائع كـ «وافق شنٌ طبقة» أو «وعند جهينة الخبر اليقين» وبعضها يكون صدراً لبيت من الشعر أو عجزاً له أو جملة مقتطفة منه، وأحياناً يذكر البيت بكامله أو يذكر معناه إذا كان ذكره شعراً لا ينسجم مع السياق أو مقتضى الحال، وأكثر الأبيات المستعملة هى الأبيات الواقعة فى مجال الحكمة وتستعمل أحياناً أبيات لا يعرف قائلها، ولكنها شائعة إلى حدود الرسوخ فى الذاكرة الجمعية لأبناء المنطقة، وتستعمل فى أحيان كثيرة آيات قرآنيّة كثيرة، وأحاديث نبويّة، وحكم شعبيّة، وغير ذلك.. ممّا نجده منثوراً فى الرواية العربيّة المعاصرة التى عرفت شكلين شائعين من أشكال الاتّكاء على الصياغات التراثيّة :

– فيدخل الأول هذه التعابير والصياغات فى صلب السياق النصّى، ويحشوها فى ثنايا الكلام دونما إشارة إلى استقدام العبارة المعنيّة من سياق آخر، أو من نصّ آخر كما فى هذه الأمثلة التى تم اقتطاعها من رواية يتمركز موضوعها حول ما يعانيه مهندس فى عمله ضمن بعض المنشآت التى ينجزها القطاع العام، ويفترض بالتالى أن تبتعد مثل هذه الروايات عمّا يتّصل باللغة التراثية وتعابيرها وصياغاتها المختلفة، بسبب عالمها الممتلئ بضرورات الهندسة والقياسات والحسابات والآليات وما إلى ذلك.. ولكن هذا العالم الهندسى الجاف لم يحل دون إطلالة معظم أشكال الاتّكاء على التعابير التراثية إلى صفحات الرواية : فأحدهم : **لاناقة له ولا جمل** (١) وموظفون مهمون آخرون : **مقيمون ما أقامت ميسلون**(٢) ورغم أن العبارة الثانية مستقدمة من قصيدة أحمد شوقى، ؤلا أنّ استعمالها يندرج فى إطار استعمال كلّ ما هو تراثى، كالأمثال العربية القديمة فى **قد أعذر من أنذر**(٣) **و جلّ من لا يخطئ**(٤) والآيات القرآنية فى «**أينما تولوا فثمّ وجه الله**»(٥) والتعابير الشائعة فى **كلّ شاردة وواردة**(٦) **و يحلبها حتّى آخر قطرة**(٧) والأمثال الشعبية الدارجة **كل عنزه معلّقة بكرعونها**(٨) **و ابعد عن الشرّ وغنيّله**(٩) ...

ويدخل الشكل الثانى فى إطار التناصّ أو التضمين أو الاقتباس، بحيث تبقى مسافة واضحة بين السياق النصّى والعبارة المستجلبة من التراث، كما فى الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبى النحس المتشائل و سداسية الأيام الستة اللتين جعل المؤلّف لعناوين فصولهما، بعض الأبيات المعروفة فيأتى العنوان التوضيحى للفصل السادس فى سداسية الأيام الستة الحب فى قلبى على الشكل التالى :

عسى الكرب الذى أمسيت فيه

يكون وراءه فرج قريب

فيأمن خائف ويفك عان

---

(١) المدار – غسان كامل ونوس – وزارة الثقافة – دمشق – ط(١) ١٩٩٤ – ص٧٠ .

(٢) نفسه – ص ٨٠ .

(٣) نفسه – ص ١٤٢ .

(٤) نفسه – ص ٢١٠ .

(٥) نفسه – ص ٢٠٦ .

(٦) نفسه – ص ١٩٦

(٧) نفسه – ص ١٩٣ .

(٨) نفسه – ص ٢٠٦ .

(٩) نفسه – ص ٢٠٧ .

ويأتى أهله النائى الغريب(١).

ويضم الفصل نفسه أبياتاً أخرى لشعراء آخرين كهذين البيتين المعروفين للمتنبّى :

مغانى شعب طيباً فى المغانى ... بمنزلة الربيع من الزمان

ملاعب جنّة لو سار فيها ... سليمان لسار بترجمان(٢).

وتضم الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبى النحس المتشائل أبياتاً لابن عربى وامرئ القيس وشعراء آخرين أيضًا، داخل السياق النصّى، ولكنّ وجودها يأخذ حيّزاً مستقلاً يشكّل نوعًا من الاستيقاف العابر للسيرورة السرديّة التى تعود إلى نبرتها الأولى بعد انغلاق المقبوس الذى يذيّل أحياناً بقائل البيت المذكور فى أسفل الصفحة على غرار استعمال البيت التالى لابن عربى :

وكان أستاذنا المغضوب عليه يؤكد لنا أن العرب هم أوّل من استعمل الصفر للغاية نفسها التى نستعمله لها الآن، ثم قسم الواحد على صفر فأثبت لنا أن هذا الفضاء لا نهاية له والكون فيه :

يسبح فى بحر بلا ساحل ... فى حندس الغيب وظلمائه*

فلابد أن تكون فيه عوالم مثل عالمنا، وأرقى منا، فلابد أن يأتوا إلينا قبل أن نذهب إليهم(٣).

فالنجمة الموجودة في آخر البيت إلى قائل البيت على خلاف الأبيات المعروفة للمتنبى وامرئ القيس التى لم تحمل إشارات خاصة بالإحالة إلى الهامش(٤).

هناك أسباب كثيرة يمكن أن تقف وراء اتكاء الروائيين على مثل هذه التراكيب التراثية الجاهزة. وإلى جانب ذلك فهى تؤدّى بعض الوظائف التعبيرية التعبيرية والجمالية الأخرى، فوجودها يشير مثلا إلى نوعية الأرضية الثقافية التى يقف فوقها الكاتب، وعلى الأقل تشير إلى قطاع ما من هذه الأرضية، بغض النظر عن كيفيات توظيف ما يستجلبه الكاتب من الثقافة التراثيّة. فالإطار التهكّمى الذى يضمّ بعض أبيات الوقائع الغريبة لا ينفى أهميّة الحيّز الذى تحتلّه الثقافة التراثيّة فى تكوين الكاتب ويشير أيضًا إلى شىء من حاجة الكاتب إلى استعمال العبارة الجاهزة، من أجل مخاطبة القراء بتعابير مزلوفة ومفهومة لديهم على نطاق واسع، بالإضافة إلى

---

(١) سداسية الأيام الستة، الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل، وقصص أخرى أميل حبيبى – منظمة التحرير الفلسطينية – دائرة الإعلام – دمشق – ط(٣) ١٩٨٤ – ص٤١ .

(٢) نفسه – ص ٤٩ .

(٣) سداسية الأيام الستة، الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل، وقصص أخرى أميل حبيبى – ص٨٢ .

(٤) نفسه – ص ٨٢ .

أنها تعكس بعضاً من قناعة الكاتب، بأنّ صياغات الأقدمين تتضمّن قيماً بلاغية، لا تستطيعها الصياغات المعاصرة، أو على الأقل تقصر عنها صياغات الكاتب وتشير أيضاً إلى محاولات ربط الثقافة المعاصرة. عموماً، والشكل الروائيّ خصوصاً، بالإطار الثقافيّ الأكثر اتّساعاً واشتمالا، أي الثقافة التراثيّة، فيتحصّل آخر المطاف نوع من الزعم القائل بوجود روابط متينة بين الثقافة التراثية في فترات ازدهارها، وأشكال الإنتاج الثقافي المعاصر. على غرار ما نجده في استعمال مؤنس الرزاز لعبارة ابن حيّان المشهورة **حتّى متى نستظلّ بشجرة، وقد تقلّص عنها ظلّها** (١) . فاستعمال هذه العبارة يمكن أن يتضمّن إسقاطاً معاصراً على شجرات العائلات الحاكمة في المنطقة العربيّة، وعلى كلّ ما تعانيه أنظمة الحكم العربيّة، من إفلاس سياسيّ وحضاريّ شامل في مواجهة الحياة والعصر. وفي مواجهة شعوبها. ويمكن أيضاً أن يسعى الكاتب عبر استعمالها واستعمال سواها، إلى ربط الحاضر بالماضي، والثقافة المعاصرة بالتراثية، عبر عدد من الخيوط، بغضّ النظر عن تثمين التواصل أو الانتقاص من قيمته.

وفي إطار التواصل بين الثقافتين المعاصرة والتراثيّة، يصدّر كتّاب كثيرون كتبهم بعبارات تراثيّة، تصلح أن تكون عناوين فرعيّة، أو إضافيّة توضيحيّة، وتتضمّن أيضاً إيحاءً، أو دعوة للقارئ، بأن يتناول الرواية من الزاوية التي ترشده إليها العبارة المنتقاة كالعبارتين اللتين صدّر بهما عبد الرحمن منيف – روايتيه المنبت و الآن هنا فتضم المنبت الجزء الرابع من خماسيّة مدن الملح في مطلعها حديثاً شريفاً : **فإنّ المنبت لا أرضاً قطع، ولا ظهراً أبقى** (٢) وصدّرت الآن هنا بثلاثة نصوص صغيرة آخرها لأندريه مالرو، والأوّل والثاني من التراث العربي :

جاء في كتاب حياة الحيوان الكبرى للأستاذ العلامة والقدوة الفهّامة الشيخ كمال الدين الدميري في باب الذئب، وروى ابن عدى عن عمرو بن حنيف عن ابن عباس رضي الله عنهما أن النبيّ صلى الله عليه وسلم قال : أدخلت الجنّة فرأيت فيها ذئباً فقلت أذئب في الجنة فقال أكلت ابن شرطيّ. قال ابن عبّاس هذا وإنما أكل ابنه فلو أكله رفع في علّيين. حياة الحيوان الكبرى صفحة ٣٦١ – الجزء الأوّل الناشر : المكتبة الإسلامية لصاحبها الحاج رياض الشيخ دون ذكر لسنة الطبع(٣).

روى عن سفيان الثوريّ : إذا رأيتم شرطياً نائماً عن صلاة فلا توقظوه لها فإنه يقوم يؤذي الناس. طبقات الشعرانيّ – عن المستطرف الجديد – هادي العلويّ – صفحة ٧٧ . طبعة ثانية

---

(١) متاهة الأعراب في ناطحات السراب – مؤنس الرزاز – ص٩٤ .

(٢) مدن الملح المنبت عبد الرحمن منيف – مطبعة العلم – دمشق – ط(٢) ١٩٨٩ – ص٥ .

(٣) الآن هنا – عبد الرحمن منيف – مؤسسة عيبال – نيقوسيا – قبرص.ط (١) ١٩٩١ – ص٣ .

موسّعة مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية فى العالم العربى ١٩٨٦[١].

ومن الواضح أنّ جميع المقبوسات السابقة تندرج فى إطار استلهام التراث ومحاولات استثماره مرّة أخرى، بغية تأسيس السرود المعاصرة عليه، وبغية إحداث صلات متنامية بين الثقافتين التراثية والمعاصرة على العدد الأكبر من المستويات.

ولابده فى هذا الإطار من الإشارة إلى حالةٍ يمكن عدّها حالة وسطى بين اتّكاء على التعابير والصياغات التراثية الجاهزة وحالة التناص، وقد استعملها عبد الرحمن منيف فى النهايات عندما توقّفت أحداث الرواية بموت عساف واجتمعت القرية للسهر حول نعشه.. وبدأ الحاضرون تمضية الوقت بسرد القصص الخاصّة بالسلوك الذى يبدو سلوكاً ذكيًا وعاقلاً لبعض الحيوانا ت حيث صدّر الكاتب قصّتين من هذه القصص بمقبوسين طويلين من كتاب الحيوان للجاحظ، يحتلّ الأول صفحة كاملة والثانى أكثر من نصف صفحة[٢]، وكأنّ الكاتب يريد أن يشير ضمناً إلى أنّ الأقدمين سبقوه إلى الاهتمام بالحيوانات وقصصها بغضّ النظر عمّا يمكن أن تحتمله هذه القصص من رموز وإيحاءات وإسقاطات خاصّة بعصرها أو بعصرنا الحال.فاغلمهم أن ما يسرده على ألسنة الشخصيّات يتّكى بهذه النسبة أو تلك على بعض البنى السرديّة الموجودة فى التراث.

ثالثا - الإسناد وتعدد الروايات والرواة

تضّم كتب الحديث النبوىّ الشريف، والأدب العام، وبعض كتب التاريخ، والمقامات حالة فريدة فى الثقافة الإنسانية، وتتجلّى فى مسألة نسبة القول أو الرواية إلى القائل الأول، من خلال متابعة السلسلة الإخبارية الكاملة التى انتقل عبرها القول إلى مستقره الأخير بين دفّتى كتاب ما، ومعلوم أنّ القصد من هذا التفصيل إشعار القارئ بمصداقية القول وصحّة نسبته إلى قائله أو مصدره المنسوب إليه.

غير أن هذ ه الطريقة فى متابعة السلسلة الإسنادية تتضمن أكثر من محاولات البرهان على المصداقيّة، التى يمكن نسفها أو نقضها كلّها عبر الاختلاق والتلفيق المعروف تاريخيًا، إذ، من السهل على من يختلق القول، اختلاق أسانيده. بالإضافة إلى أن الاختلافات الدقيقة أو بالأحرى

---

(١) النهايات. عبد الرحمن منيف – ص١٣٤ وص١٤٦ .

(٢) النهايات. عبد الرحمن منيف – ص١٣٤ وص١٤٦ .

الشديدة الدقة أحياناً، في رواية الحادثة الواحدة، لا يجب ردّها إلى قضايا التلفيق والانتحال والتزوير، وما يقع في هذا الاتجاه، بل يمكن النظر إليها بوصفها تجليّات لتعدد المناظير ووجهات النظر إلى الحادثة الواحدة، هذا التعدّد الناجم بدوره عن تعدد المواقع والأزمنة والزوايا التي تمّ التزامها تاريخياً في التعامل مع الحادثة أو القول. وتعدّى وجود هذا التعدّد رواية الأحاديث النبويّة وأحداث السيرة النبويّة إلى تدوين الأخبار والتاريخ العام، حيث تنوّعت وتعدّدت رواية الحادثة الواحدة، واحتفظ أغلب المورّخين بكل ما وقعوا عليه من روايات، وكان وجود الروايات المتعددة، والمختارة أحيانا إلى درجة التناقض نوعا من الاعتراف بوجود عدد من الوجوه للحقيقة الواحدة، بالإضافة إلى أنّ تعدّد الروايات والأسانيد يتقاطع مع الفكرة المعاصرة الذاهبة إلى ربط الحقيقة – سواء كانت حدثاً أو قولا – بوجهة نظر الراوي واختلافها بالتالي باختلاف زاوية الرؤية أو الموقع الذي يقف فيه صاحب وجهة النظر كما سبقت الإشارة، ودون أن يعني تعدّد وجهات النظر، وتعدّد الروايات التناقض والكذب. وخصوصاً – إذا تمّ التعامل مع ذلك، من وجهة نظر الفنّ عموماً، والروائي خصوصاً – وهذا الذي يعنينا – فما زعمه هنري جيمس H. Games بخصوص وجود خمسة ملايين طريقة لرواية قصّة واحدة(١)، يلتقي مع ما هو مطروح في هذا الاتّجاه.

والرواية العالميّة لجأت إلى مثل هذه الوسائل في تناول المادة الحكائيّة الواحدة، كما في الصخب والعنف لوليم فولكنر W. Faukner الذي تناول في روايته هذه، الحدث الواحد من وجهة نظر عدد من الأشخاص، يحتلّ كلّ منهم عنوان في روايته هذه، الحدث الواحد من وجهة نظر عدد من الأشخاص، يحتلّ كلّ منهم عنوان أحد الفصول. ولابدّ من الإشارة في هذا السياق إلى أنّ الصلة بين تعدّد وجوه الحادثة الواحدة / الحقيقة الواحدة، بتعدد الناظرين إليها من جانب، وتعدد روايات الحادثة الواحدة / القول الواحد في الحديث والتراث الإخباري العربي من جانب آخر، تبدو صلة واهية، ما لم يحضر إلى الذهن ما ذكره ابن رشد بشأن ثنائية الحقيقة وما لم يعدّ ذلك مقدّمة كبرى لتجاوز صرامة الحقيقة الواحدة ، وما تفرضه على العقل من تزمّت وتقوقع ومحدوديّة ناجمة عن الضيق الموضوعي للنظرة الأحادية إلى العالم. حيث يؤدّي التجاوز إلى إطلاق العقل في آفاق الحريّة والإبداع اللذين استثمرهما الغربيون على نطاق واسع انطلاقاً من مقولةابن رشد، وما أدّى إليه ذلك أيضاً من إمكانية انفتاح ثنائية الحقيقة على تعدّد الحقائق، ونشوء التعدّدية في مواجهة الأحادية على مختلف الأصعدة.

ولا يجوز أن يغيب عن المشهد عدّ مقولة ابن رشد ثمرة طبيعية لقرو من النشاط الثقافي في كافّة ميادين المعرفة التي عرفها العرب عبر التاريخ، وخصوصاً ما تعلّق بإبقاء الإخباريين العرب،

---

(١) نظرية الرواية – هالبرين وآخرون G. Halperin . مقالة – ماهو العرض – مير سترنبرغ Myr Strenberg – ص٥٤ .

وبعض جامعي الأحاديث النبوية، على تعدّد الروايات للحادثة الواحدة، واحتفاظهم، أو بالأحرى احتفاظ التراث العربي، بجميع الاختلافات والتناقضات التي عاشها العرب في الأزمنة القديمة، ممّا يدعم الفكرة الذاهبة إلى عدّ التراث العربي الإسلامي تراثاً للتعدّدية والاختلاف، وليس للأحادية ومطلقاتها الشديدة الضيق، التي حاولت السلطات بكافّة أشكالها – دينيّة وسياسية خصوصاً – من خلال هذه الأحاديث، اغتيال تعدديّة ابن رشد، والتزام التزمّت الأضيق في عوالم الرحابة القصوى.

من الأعمال الفنيّة الغربية التي حاولت استثمار مقولة ابن رشد والتنويع عليها، مسرحيّة الإيطالي لويجي بيرانديللو **Luijy Birandilleau** كما تهواه أو الأمر إليك أو حسب مشيئتك (*) هذه المسرحية تبدو منقطعة الصلة بما مضى إليه ابن رشد في الأزمنة القديمة، وربّما نفى صاحبها، صادقاً أو كاذباً، أيّ نوع من التأثّر بابن رشد. غير أن آليات الفعل الثقافي والتأثير الذي يدوم قروناً طويلة لا تحفل بوجود الاتكاء المباشر، والمعترف به، وإنّما تسير وفق أشكال أكثر تعقيداً وتراكبًا، والمهمّ أن هذه المسرحية التي تحاول أن تقول ما قاله ابن رشد بطريقة مسرحية لقيت احتفاء منقطع النظير في الأوساط الثقافية الأوربيّة الحديثة المتعطّشة للديمقراطية والتعدّدية، وخصوصاً بعد عنائها الفظيع من سيطرة الأيديولوجيات ذوات النظرة الأحادية على المستويين الدينيّ والسياسيّ؛ وتلت هذه المسرحية أعمال روائية كثيرة، أشهرها أعمال الكاتب الأمريكي فولكنر **W. Fauklner** كالصخب والعنف التي كان أبرز ما فيها من الناحية الفنيّة تناول الحادثة الواحدة من وجهات نظر متعدّدة، وربّما كان لهذه الرواية تأثيرها المباشر في الرواية العربيّة المعاصرة، أكثر ممّا استطاع فعله التراث العربي الإسلامي الإخباري خصوصاً.

تأثرت الرواية العربية عموماً بجملة التقنيّات المتطوّرة التي استطاع الروائيون العرب الاطّلاع عليها في الرواية الغربية، ومن ذلك ما فعله غسان كنفاني في ما تبقّى لكم بشأن رواية الحادثة الواحدة بألسنة شخصيّات الرواية الرئيسية مريم وزكريا النتن وحامد والساعة والصحراء دون أن يخفي تأثره الواضح بتقنيّة فولكنر في الصخب والعنف وكتب عبد الرحمن منيف شرق المتوسط بلسان الشخصيتين الرئيستين فيه رجب وأنيسة اللذين استأثر كلّ منهما بسرد وقائع فصل خاص بالتناوب مع الاخر، وخصّص فصل لزوج أنيسة، وعلى هذه الشاكلة جاءت رواية الحرب في برّ مصر ليوسف القعيد الذي وزّع الفصول على الشخصيّات الرئيسية، تاركاً لكلّ منها سرد الواقعة من وجهة نظرها الخاصّة.

(*) هناك عدد من الترجمات لهذه المسرحية، وكلّ منها ترجمت العنوان بطريقة مختلفة كما هو واضح.

إنّ ذلك يبدو مؤسّساً بصورة شبه مطلقة، على ما أنجزه الغربيون عموماً، وفولكنر خصوصاً، ولكن إذا تمّ تجاوز الحلقة الثقافية الغربية التى حقّقت نجاحات كبيرة فى تنويع طروحاتها التعدّدية – وهذا تجاوز افتراضى – وحاولنا ربط هذه الأنماط بتعدّد الروايات وتنوّعها لدى الإخباريين والأدباء التراثيين العرب، لوجدنا إمكانيّة مثل هذا الربط، وهو ربط تدعمه دون شك الطبيعة التطوّرية للثقافة فى كلّ زمان ومكان من جانب، والهواجس التى تنتاب الرواية العربيّة بشأن تأسيس نفسها على أنماط تراثيّةو مماثلة من جانب آخر. فلا يجوز فى هذه الحالة استهجان هذه الفكرة، لمجرّد أنّ الحلقة الثقافية الغربيّة موجودة، وهى أقرب بالتالى إلى الفعل والتأثير فى الرواية العربية التى تلّقت فعلياً هذا التأثير، بكلّيته، أو بجوانب منه، والطرح الأكثر سداداً، والأسهل للتوفيق بين التنازع على الفعل التأثيرى فى الرواية العربية المعاصرة، هو جعل هذا الفعل قسمة بين الطرفين، الثقافة العربية التراثية، والرواية الغربية، بغض النظر عن نسبة الحصّة التأثيرية لكلّ منهما، وهذا الطرح التوفيقى، المتّسم بقدر من السذاجة، لا يجانب الصواب..، لأنّ التكوين الثقافى لمعظم الكتّاب العرب، بمن فى ذلك كتّاب الرواية، موزّع بين الثقافتين الغربية والتراثية، بنسبة تكاد تكون متساوية إلا فى حالات قليلة، ينغلق عبر ها الكاتب فى وجه إحدى الثقافتين. مع الإشارة إلى أنّ رفض ثقافة ما، ليس إلا شكلا من أشكال التأثر بها، فالرفض بحدّ ذاته تعبير، أو مظهر لتأثّر ما، حتى لو اقتصر على الصيغة الميكانيكية لردّ الفعل.

وإلى جانب ذلك...

سعى بعض الروائيين المعاصرين الذين يشيع فى مظاهر نشاطهم الثقافى والمعرفى التأثير الثقافى الغربى، إلى محاولة ربط الشكل الفنى للعمل الروائى المعاصر، بالتراث الثقافى العربى الإسلامى، بصيغته العريضة، وخصوصاً ما تعلّق بآثار الإخباريين والمحدّثين، كما فى حدّث أبو هريرة قال.. لمحمود المسعدى، الذى قدّم عملا تميع فيه هويته الشكليّة بين القصّة القصيرة، والرواية، والتأمل ذى الطابع الفلسفى الانتقادى، والمهمّ فيه من وجهة نظر البحث أمران :

الأول : قابليّة انتسابه للفنّ الروائى، وخاصّة أن جميع الذين تناولوه، تناولوه بوصفه رواية.

والثانى : تلك الصلّة القويّة التى أرادها الكاتب بين عمله، وأساليب المحدثين التراثيين ابتداء من العنوان، وما يحيل إليه اسم الصحابى أبى هريرة المستأثر بر،واية معظم الأحاديث المنسوبة إلى الرسول. مع ملاحظة أن الصلّة بين اسم فى العنوان واسم الصحابى، هى صلة لفظية، فقط، حيث لا يوجد فى الرواية ما يربط بين الشخصيّة الروائية وشخصية الصحابى. وانتهاء بتقسيم العمل / الرواية إلى أحاديث بدلا من الفصول والمشاهد ووضع كلّ منها تحت عنوان يتشكّل نصفه من كلمة حديث مثل حديث المتعة..، حديث الظلام، .. حديث ا لزواج.. الخ... .

وإلى جانب التقسيمات الشكلية لفصول العمل وتسمياتها، التى لا يمكن فصلها عن الصياغة والرؤية الكليتين للعمل.. التزم الكاتب فى صياغة المتن ما أراد إشاعته عموماً من أجواء الربط بين أحاديثه المعاصرة، وأحاديث التراثيين، وعدّ المعاصر مجرّد استمرار للقديم :

قال جماعة من الأخوان يسألون الظلام. وهاته ريحانه، وإذا بجانبه امرأة مضطجعة على صخرة مطرقة، كأنها تصلّى.. وهى متعلّقة به كالغصن بأصله (١).

ولم أزل بهم حتى رأينا الجبال من حضرموت والسراة إلى طور سنا، سارت وعاى بطونها السحب وسبيلها فلق البرق(٢).

قال : لقد ماتت الجهات الست. أو يقول : من ضاعت قبلته فليسر، ولا يطلب شرقًا ولا غربًا(٣).

لا يتجلّى الربط مع التراث بمجرّد التقطيع النصّى وحشر كلمة قال أو حدّث بين العبارات المتساوقة والمتعارضة من الناحية الظاهرية فقط، بل يتجلّى أيضًا فى استعمال بعض أسماء العلم أبو هريرة، ريحانة، السراة، طورسنا... وفى طريقة بناء الجملة من الناحية النحوية كهذا الاستعمال التقليدى الكلاسيكى لأسلوب الشرط فى بناء الأمثال والحكم التراثية من ضاعت قبلته فليسر ... ولا يطلب شرقًا ولا غرباً...

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا العمل، لا يساير الروايات الذاهبة إلى الاحتفاظ بتعدّد وجهات النظر، وإمكانية النظر إلى الحقائق من زوايا مختلفة، وإنما حاول أن يقدّم التنوّع والتعدّدية المفترضة، من خلال الشخصيّة المحوريّة الثرثارة التي روت كل شيء، وعاينت كلّ شيء. وقدّمت فيه القول الفصل.. رغم جميع الذى اعتراها في الرواية من اهتزازات وشكوك وتقلّبات، فالشخصيّة بقيت واحداً. لم يتمكّن الكاتب – وربّما لم يرد – إشراك أحد معه فى تحسين وجهات نظره أو تغييرها أو رفدها بوجهات نظر أخرى، وإنما كان يكتفى بالادّعاء أنه يسعى جاهداً وراء أفكار جديدة ويقين جديد.. ولكنه سرعان ما يرتدّ إلى يقينه الخاص الذى توزّعت صياغاته العامّة والضبابيّة على معظم صفحات الرواية.

والإشارة ضرورية أيضاً إلى أن تقطيع النصّ بأفعال القول، واستعمال العبارات المقتضبة، الموحية بالعمق، أو التى تشيع أجواء العبثية والتشتّت، أمور لا يمكن فصلها عن التراث الإخبارى

---

(١) حدث أبو هريرة قال – محمود المسعدى – ص٧٧ .

(٢) نفسه – ص١٥٤ .

(٣) نفسه – ص١٦٧ .

العربى الإسلامى، وأساليب المحدثين الرامين إلى إضفاء أقصى درجات المصداقية على ما ينقلونه والرامين أيضاً إلى التنصّل - الضمنّى والموكدّ - من مسؤولية ما يتم نقله، وإلقاء جميع التبعات على المصادر التى يذكرون أنهم أخذوا عنها، كما فى أبواب المدينة لإلياس خورى التى تزدحم بمثل هذه التقطيعات : **قالت له إن البكاء يتصاعد من المدينة. وكان الرجل يرى ناراً على أطراف المدينة ويستمع إلى نحيب متقطّع يملأ الفضاء، وينظر وكانت النساء. كلّ شيء كان ينظر إلى هناك، حتى التابوت، قالت له المرأة التى تحمل العصا أن التابوت يقف ويمشى فى الليل. وأنها رأته، رأت الملك النائم منذ سنوات لا تحصى ينهض فى الليل ويمشى فى الطرقات الترابية، ويبكى مع النحيب الذى يتصاعد من البحر.**

وأخبرته أشياء لاتصدّق، قالت إن الجميع، أن الأموات هم الجميع، وأنّ هذا الذى يقتل الأطفال ولا نعرف له سبباً، هذا الذى يقتل سيقتل الجميع.

وفكر الرجل أنه يريد أن يموت. فكر أنه يموت. قال أريد أن أموت. وقالت له أن ينتظر. قالت أن النساء توقّفن عن البكاء، أنها لم تعد تعرف، وأن لا أحد يأتى إلى القبر، لا أحد يزور القبر حيث يجب أن يأتى والقبر يأتى.

قال الراوى :

إن الأشياء هى الأشياء، وهذا حدث منذ ألف سنة، وسيحدث بعد ألف سنة. وكان الراوى يضحك(١) ....

من الصعب ربط هذه الأنساق بأساليب الإخباريين والمحدثين إذا تمّ التعامل فقط مع الجوّ الكابوسيّ العبثى العام الذى يرشح منها ويرشح من بقية الرواية أيضاً، ولكن إذا تمّ النظر إلى الطريقة الشكليّة لبناء النصّ، ومحاولة إحصاء عدد الكلمات والأفعال الخاصّة بالقول فى أقلّ من صفحة من القطع المتوسط، فإنّ الارتباط يصبح شديد الوضوح... فأفعال القول كثيرة كما هو واضح وإذا أضفنا إليها ما يأتى فى سياقها ومعناها، كأفعال الرؤية والنظر والاستماع والتفكير والتصديق والإرادة، والحدوث. فإنها تشكّل حالة لافتة، وأغلبية لفظية تصل إلى اثنتين وعشرين مرة، فى مقطع لا تتجاوز كلماته رقم المئة إلا بقليل، وهى حالة تلتقى مع التراث الإخبارى العريض فى جانبين واضحين، يتعلّق الأوّل بطريق التقطيع ونسبة القول إلى صاحبه، مهما تعدّد الأصحاب والرواة وتعدّدت بالتالى الروايات والصياغات.

---

(١) أبواب المدينة. إلياس خورى - ص١٠١ .

ويتعلّق الثاني بشيء واضح من فقدان اليقين، والتنّصل من مسؤولية ما يقع في مجال الرؤية، وإلقاء التبعات بمستوياتها كلّها بالتالي على الرواة ومصادر الرواية .

ر ابعا - تنويع العوالم ورصف اللوحات

يتداخل في هذا الإطار مصدران رئيسان، يمكن عدّهما مؤثّرين في نمط السرود الروائية التي تندرج تحت هذا العنوان. ينحدر الأوّل ممّا سمّي تيار الوعي في الرواية الغربية الحديثة، ويتّصل الثاني بما كان يفعله مؤلفو كتب الأدب العام، من انتقالات متتالية لا يحكمها أيّ ضابط خارج التداعي من جانب، وتقصد حجب الملل عن القارئ من جانب آخر.

فالرواية العربيّة التي يبدو بنيانها العام ينهل من هذين المصدرين، تكتفي بترصيف لوحات متعددة، جنباً إلى جنب، تاركة للقارئ أن يقوم بجمع القطع واللوحات إلى بعضها، ليتشكّل من كلّ ذلك عملٌ يفترض أن يكون متكاملا، وفي إطار التأليف الروائي العربي المعاصر، لايستقيم الزعم بأن الروائي يقصد من ترصيف اللوحات المتباعدة المتنافرة أ حياناً، مجرّد منع الإملال كما كان يفعل التراثيون، لأن فن الرواية قام أساساً على عوامل التشويق التي يتنافى وجودها مع حالة الملل.. ولايصحّ أ يضاً الذهاب إلى أنّ الروائي المعاصر يسعى إلى ترك مساحة كبيرة من أجل إشراك المتلقّي في صنع الفضاءات الروائية المختلفة، إيماناً منه بضرورة إشراكه في التوليف بين ما يبدو متبعثراً في الرواية، وإتاحة الفرصة أمامه، لإبداء وجهة نظره في الأمور التي قرأها، وإشراكه بالتالي في إنتاج النصّ بأكثر من معنى، فلم تعوّدنا الكتابة الإبداعية العربية المعاصرة، على ترك تلك المساحة الديمقراطية لإبداء وجهات النظر الأخري وتحريكها وتغيرها. وفق تغير المتلقين أو وفق تغير وجهات نظرهم، مقابل إمكانيّة الذهاب إلى التأثّر بما عمدت إليه بعض أنماط التآليف الروائية الغربية التي تم إدراجها عموماً في إطار تيار الوعي الذي أتاح للكاتب حريّة غير مشروطة، في القفز من فكرة إلى فكرة، ومن حدث إلى آخر، بحجّة أنّ التداعي يأتي الذهن دونما ضوابط.

والتلافي بين تداعيات المؤلفين الغربيّين، وأشكال التوليف التراثية بين أمور مختلفة في الطبيعة والماهية حادثة تاريخية، وحكمة، وفائدة لغوية ... يمكن ردّ وجوده في الرواية العربية المعاصرة إلى واحد من عوالم المصادفة، ويمكن ردّه أيضاً إلى التأثر المباشر بالموروث الثقافي في إطاره المدرسيّ الخالص، حيث يمكن الافتراض بأنّ من النادر وجود روائي لم يطّلع بشكل

أو بآخر، على ما أنجزه الأدباء والإخباريّون العرب القدماء من طرائق وصياغات متعدّدة خاصّة بسرد المادتين الأدبيّة والإخبارية.

ويمكن الافتراض أيضاً بأنّ الروائيين المعاصرين، أقدموا على انتهاج خطى الأوّلين بهذا الشأن، مدفوعين ، بقدر غير يسير من الرغبة فى ارتياد مسالك سهلة فى الكتابة الروائية مستثمرين قابلية الرواية لالتهام ما يلقى فيها من موادّ كتابية مختلفة، تحت زعم مفاده أنّ جميع ما يكتب، يمكن حشره تحت جنس الرواية، بحيث يجنّبهم ذلك عبء الضرورات التقنية التى تقتضيها كتابة الرواية بصيغتها الكلاسيكية المعهودة، انسياقاً مع التيار الذى يتّخذ عمليّة الإفراط فى ما يسمونه تحديثاً و تدميراً للشكل، مجرّد ذريئة، وستاراً يغطّى العجز عن إمكانية الالتزام بمقتضيات الشكل الفنى، وضروراته، وقوانينه وعلاقاته الناظمة. وعلى هذا الأساس يتيح الاتكاء على الموروث السردىّ العربى، المتعلّق بتجميع الأخبار المتفرقة، إصابة عدد من المرامى برمية واحدة، ..كإيهام القرّاء – وربّما الدارسين والنقاد – بابتكار شكل روائى جديد، – وربّما على درجة عالية من الجدّة – وكتابة رواية تضم حشداً كبيراً من الموادّ والمعلومات وكتابتها تحديداً دون بذل جهد كبير، ودون توفّر حدود دنيا للموهبة الروائيّة بالضرورة.

وإذا جوبه العمل، باتّضاع الشكل، وميوعته، وبما يتعلّق بتلك الانزياحات والتجاوزات الكبيرة للقواعد الشكلية، التى يمكن أن تنتاب العمل، يتمّ وضع التجاوزات تحت خانة الحداثة والإبداع الشكلى، وأحياناً، يتم وضعها تحت خانة التأثّر بما فعله التراثيون، فى إطار التأليف الإخبارى عموماً، يدعم ذلك كلّه ما تحظى به المادة الثقافية التراثية، من احترام مميز، لدى قطاع، مازال واسعاً من الفئات المتعلّمة. مع ملاحظة أنّ ما تصبّ كتابته في هذا الإطار، لا يتسم كله، أو بالأحرى، لا يجوز وسمه جميعه بالاتّضاع، لمجرّدالتنويع فى تقديم العوالم، وترصيف اللوحات، فالمهم و جود تلك التقاطعات الكثيرة بين مايبدو انصرافاً مطلقاً إلى تحديث الشكل الفنى، وبعض ما ألفه التراثيون فى مجال السرود ذات الطابعين الإخبارىّ والأدبىّ بشكل عام.

فلنأخذ هذا المثال من رواية ذات لصنع الله إبراهيم :

فالدكتور كان من ذلك النوع الذى وهبه الله ثقافة واسعة، وخبرة عريضة، وذاكرة حديدية ولساناً عفياً، ورغبة عميقة فى أن يشاركه الآخرون معارفه، لخيرهم بالطبع، أى باختصار كان ماكينة بث من الطراز الأوّل (١).

(١) ذات – صنع الله إبراهيم – ص٢٣٢ ، ٢٣٣ .

ولنقارنه بهذا الوصف الساخر الذي كتبه أبو حيّان التوحيدي في أحد رجالات عصره :

وأمّا ابن الخمار فقصيح، سبط الكلام، مديد النفَس، طويل العنان، مرضيّ النقل كثير التدقيق، لكنه يخلط الدّرة بالبعرة، ويفسر الثمين بالغثّ، ويرقع الجديد بالرثّ ويشين جميع ذلك بالزهو والصلف (١).

ولنتابع أيضاً جانباً من الأحاديث اليوميّة التي تدور على ألسنة أعداد لا حصر لها من أهل زماننا، بقصد إشعار الآخرين بأهميتهم الزائدة، وبقصد استعراض ثقافتهم الموسوعية :

فبعد أن استنكر خيبتنا الممثّلة في بلد منتجة للبرتقال، يتناوله أهلها مصنّعاً، أي مجرّد مياه أضيف إليها مواد كيماويّة، تعطيها اللون والطعم والرائحة، عرّج على مظاهر الخيبة الأخرى : تلوّث النيل والأسماك، أقراص مكافحة الناموس التي تسبب أضراراً فادحة للأطفال بينما هي محرّمة في البلاد المتقدّمة، مثل النوفالجين (الذي يتعطاه عبد المجيد لصداعه اليومي) وأسبرين الأطفال (الذي تعطيه ذات لولي العهد عند أي شكوى) والمكسافورم (الذي أخذته لآلام القولون)، والفلدين الذي يشير التلفزيون بفائدته للروماتيزم.

من الأدوية إلى العمالة الزائدة، والحرب العراقية الإيرانية، والمعجزة اليابانية، والبيروسترويكا وبخل السويسريين، وعنصريّة الأوربيّين، إلى المواد المضافة مرّة أخرى، عندما اقتحم ولي العهد الصالة ممسكاً ببقايا كيس من الشيبس، فأطلق الدكتور صيحة الخطر (٢).

ولنأخذ بالمقابل وصف كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيّان التوحيدي حسبما جاء في مقدّمة أحمد أمين :

موضوعات الكتاب متنوّعة تنوّعاً طريفاً لا تخضع لترتيب ولاتبويب، وإنما تخضع لخطرات العقل وطيران الخيال وشجون الحديث. حتى لنجد في الكتاب مسائل من كلّ علم وفن، فأدب وفلسفة وحيوان ومجون وأخلاق وطبيعة وبلاغة، وتفسير وحديث وغناء ولغة وسياسة وتحليل شخصيات لفلاسفة العصر وأدبائه وعلمائه، وتصوير للعادات وأحاديث المجالس وغير ذلك مما يطول شرحه (٣).

---

(١) الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، تحقيق : أحمد أمين، وأحمد الزين – منشورات مكتبة الحياة – بيروت – طبعة بدون تاريخ – ص٣٢ .

(٢) ذات – صنع الله إبراهيم – ص ٢٢٣ .

(٣) الإمتاع والمؤانسة – من مقدمة أحمد أمين – ص (س).

إنّ ما ذكره أحمد أ مين فى وصف كتاب أبى حيّان الإمتاع والمؤانسة يكاد ينطبق بصورة شبه تامّة، على كثير مما سبقت الإشارة إليه فى إطار التأليف الروائى العربى المعاصر، بالإضافة إلى صلاحيته الكاملة لوصف الفقرة السابقة المأخوذة من رواية ذات وهذا يتيح لنا وضع اليد على عدد ملحوظ من نقاط التلاقى، التى ترفع أوجه المشابهة، ومقاصد التأسيس على التراث السردى القديم، من درجة الافتراض إلى حالة البرهنة، وفى الحد الأدنى إلى ترجيح صحّة الفكرة المطروحة فى هذا الخصوص. مما يودّى آخر المطاف إلى إمكانية عدّ هذه الأنماط الروائية المعاصرة، تطوراً طبيعياً، للإرث الإخبارى العربى القديم، دون اشتراط المرور المعاصر، فى الحلقة الثقافية الأوربيّة. ويدعم ذلك كلّه، أنّ التلاقى لا يقتصر على الطبيعة الشكلية وطرائق البناء، وإنما يتجاوزها أيضاً، إلى الوظيفة والمشاكل والمزايا.

(أ) فعلى مستوى الطبيعة الشكلية وطرائق البناء..

نجد حشداً كبيراً من الوحدات البدئية التى تجتمع فى كتب الأدب العام والأخبار، والتاريخ القديم، دون أن تجد ما يربط بينها سوى انحدارها من قلم الكاتب إلى دفّتى الكاتب، تحت شعار منع الإملال، والرغبة فى إظهار الجانب الموسوعى من الشخصية الأنموذجية للأديب التراثى انسجاماً مع التعريف المشهور الذى اقترحوه للأدب، على أنّه الأخذ من كلّ علم بطرف.. وعلى هذا الأساس احتشدت تلك المؤلّفات، بأمثال ما ذكره أحمد أمين عن كتاب الإمتاع والمؤانسة وبأمثال ما جاء فى سواه من الكتب الأخرى، كما فى هذا المقطع من الكامل للمبرّد :

يروى أنّ أحيحة بن الجُلاح الأنصارى وكان يبخل إذا هبّت الصبّا طلع من أطمه فنظر إلى ناحية هبوبها، ثمّ يقول لها هبّى هبوبك فقد أعددت لك ثلاثمئة وستين صاعاً من عجوة، أدفع إلى الوليد منها خمس تمرات فيردّ علىّ منها ثلاثاً، أى لصلابتها، بعد جهد ما، يلوك منها اثنتين وكان لبيد بن ربيعة بن مالك بن جعفر بن كلاب شريفاً فى الجاهليّة والإسلام وكان قد نذر أن لا تهبّ الصبّا إلا نحر وأطعم حتّى تنقضى فهبت بالإسلام وهو بالكوفة مقتر مملق فعلم بذلك الوليد بن عقبة بن أبى معيط بن أبى عمرو ابن أمية بن عبد شمس بن عبد مناف وكان واليها لعثمان بن عفان وكان أخاه لأمه، وأمهما أروى ابنة كريز بن حبيب بن ربيعة بن عبد شمس، وأم أروى البيضاء بنت عبد المطلّب، فخطب الناس وقال : إنكم قد عرفتم نذر أبى عقيل وما وكد على نفسه فأعينوا أخاكم ثم نزل فبعث إليه بمئة ناقة (وأبيات يقول فيها...)[1].

(١) الكامل أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد – تحقيق الشيخ إبراهيم الدلجمونى الأزهرى – المطبعة الأزهرية بمصر – ١٣٣٩ هجرية – ج (٣) – ص٢٣ .

وفى إطار التأليف الروائى العربى المعاصر..

نجد أعمالا روائية مشكلة من حشد مواز، ذات طابع انتقائى، وإخبارى خالص كما فى ذات، وذات طابع انتقادى وصفى كما فى ألف ليلة وليلتان وذات طابع حكائى مميزأحياناً كما فى مالك الحزين وكثير من هذه الوحدات لم تجد ما يجمع بينها خارج وجودها التر اصفى، جنبًا إلى جنب بين صفحتى الرواية :

– طبيب يستأصل خطأ الكلية الوحيدة لفتاة فى العشرين، بعد أن أقنعها بضرورة إجراء جراحة عاجلة لاستئصال ورم دهنى فوق المبيض الأيمن .

– شركة مبيدات فرنسية تحصل على مليار وربع مليار فرنك فرنسى من بنك مصرى إقليمى، بموافقة المسؤلين فى وزارة الزراعة وتهرّبه إلى الخارج (١) .

– مسكين طلعت بك. ها هو ذا يبرعط أمام عباس كالبرغوث المفروك. هذا الرجل الأربعينى... زوج المرأة التى ضاجعها عباس قبل دقائق. مسكين طلعت بك، ظنّ أن ثلث ساعة لا يكفى لأكثر من المغازلة، لا يفهم أن العصر عصر السرعة، وأن الثورة هى عملية حرق المراحل...

...والمحافظ قادر على أن يبطش فى أية لحظة بهذه الثعالب الوضيعة، طالما أن الثورة سوف تستأصل أمعاءه فى المآل... بعد قليل تعود الثورة فتؤمّم الأرض والعقارات وتعيدها إلى أصحابها الأصليين الكادحين، وعندها سيضحك هو والفلاحون على طلعت بك، هذا البهلوان الذى خانته زوجته وهو فى الحمام.

يعبر إمام البوابة غير ملتفت للشرطى القابع فى محرسه اتقاء للريح. على الرصيف يرمى سيجارته ويمعسها بقدمه.. (٢) .

– فى مساء أحد الأيّام سألته أمه إن كان يعرف البنت فاطمة الصغيرة التى تسكن إلى جوارهم وعندما قال لها أنه يعرفها أخبرته أنها تزوجت ولداً عنده عربة، وأنّه أعطاهم مبلغًا من المال. وقالت له : إن البنت ما زالت تقيم فى نفس البيت مع أمها الست أم سيّد وشقيقتها فتحيّة وسيدة. كما أخبرته أن الولد يأتى لزيارتهم ويترك عربته فى الوسعاية، وأن أم سيد تظلّ طول

---

(١) ذات – صنع الله إبراهيم – ص١٢٩ .

(٢) ألف ليلة وليلتان – هاني الراهب – ص١٧٥ – ١٧٦ .

الوقت وهى تزعق فى الأولاد الذين يلتمّون حول العربة ويلعبون عليها. وقلّدت له صوتها وهى تطلب منهم أن يبتعدوا عن عربة زوج ابنتها. وعندما كان يجلس على الكنبة الموجودة بالصالة يقرأ ويشرب الشاي وأمّه تجلس على الفروة البيضاء المفروشة على الكليم وأمامها الوابور والأكواب، رأى العربة، وسمع أم سيد ولاحظ أن صوتها فى كلّ مرّة كان كما أخبرته أمّه تماماً (١).

كانت التآليف النثرية التراثيّة التكوين فى الثقافة التراثيّة، التى كان الشعر قوامها وعمودها الفقرىّ، والرواية المعاصرة أيضًا حديثة التكوين في الثقافة العربية الحديثة، وبسبب طبيعتها النثرية، حاول بعض الروّاد ربطها بالتآليف النثرية التراثية، كفنّ المقامة بشكل خاص، لكنّ الاطّلاع على إنجازات الغرب فى التأليف الروائىّ، ساهم فى قطع الخيط الذى كان قابلا للامتداد حتى عقود عدة أخرى.

(ب) وعلى عكس مستوى الوظيفة...

عكست التآليف التراثيّة النثريّة ثقافة العصر الذى ألّفت فيه بشكل يكاد يكون أنموذجياً. وكانت أيضًا سجلا لنوعية المعارف المحترمة على المستويين الرسمى والشعبى، ومقابل ذلك مكّن ترصيف الوحدات البدئية فى الرواية «المحترقة»، المؤلفين من طرح كمّية كبيرة من المعارف العصريّة، والثقافة الرائجة، واستثمار صدى قبولها على مستويات عدة، كما فى ذات : الدولة والمؤسّسات الماليّة، وكبار الأثرياء، والتجّار والسماسرة وأجهزة الزمن، وبعض القوى السياسيّة والدينيّة.. إلخ...

وأراد المؤلف التراثىّ استعراض ثقافته الموسوعيّة الخاصّة، وبالمقابل.. لا تخلو الروايات المعاصرة من استعراض ثقافة الكاتب ومعارفه المتنوّعة، سواء قصد ذلك أم لم يقصده،.. والأكثر بروزاً فى الجانب الاستعراضىّ، هو استعراض الخبرة، والبراعة التقنيّة، والحرفيّة الخاصّة، ليس فى مجال التشكيل والبناء الروائىّ فقط، وإنما فى ميادين الفنون الأخرى كافّة.

وكان القصد التعليمى للتآليف التراثيّة واضحاً، وقائماً فى طليعة أهداف تلك التآليف، التى كانت تعلن فى بداية المؤلّف، كما فى كتاب الأمالى لأبى على القالى الذى كان فى الأصل مجموعة من المحاضرات والدروس المتفرقة أملاها المؤلّف على حلقة من المتعلّمين والمتأدّبين فى

---

(١) مالك الحزين – إبراهيم أصلان – ص٣٩ .

الجامع الكبير بقرطبة(١) . وبالمقابل.. لا يغيب الهدف التعليمىّ – المباشر الفجّ أحياناً – عن أنماط لا حصر لها من الروايات العربيّة المعاصرة، وخاصّة.. إذا تمّ عدّ التحريض السياسى، وفضح الطبقات الحاكمة،.. جزءاً لا يجوز فصله عن الجوانب التعليميّة بمعناها الشامل، وليس بعناها المقتصر على التلقين المباشر، وسواء كانت الغاية التعليميّة بمعناها الشامل، وليس بمعناها المقتصر على التلقين المباشر، وسواء كانت الغاية التعليميّة واضحة المعالم، كما فى الرواية التعليمية و التربويّة التهذيبيّة وفى الرواية التى اتخذها مؤلّفوها مطيّة لطرح الزفكار والأيدولوجيا والدعاوة السياسيّة، زم كانت مضمرة خفيّة. فى الزمثلة الأخرى التى يضمر فيها التعليم إلى درجة الاضمحلال، فإن أىّ تأليف لغوىّ – مهما كان شزنه ونوعه – يتضمّن جانباً تعلمياً يتحصّل بمجرّد قرادة العمل المكتوب. بغض النظر طبعاً عن طبيعة المادة المكتوبة وتوجهاتها إلى التعليم أو سواه .

(ج) وعلى مستوى المزايا...

تحصّل الاطلاع على معظمها خلال الصفحات السابقة، فالمؤلّف التراثى استطاع إلى حدّ كبير نفى الملل عن قرّائه، بواسطة تلك الانتقالات السريعة بين عدد من المواد ذات الطبائع المختلفة فائدة لغوية، حكاية تاريخية، طرفة..إلخ.. ومكّنه ذلك أيضًا من تقديم الفائدة بطريقة ممتعة.

وعكست التآليف التراثيّة، حالة فريدة – ربّما كانت شديدة الندرة فى زمانها – من حالات الاعتراف بالآخر، والاعتراف بندّيته، على خلاف ما كان قائماً فى الشعر، والتآليف ذات الطابع الدينىّ المذهبىّ الخالص. فكتب الأخبار والأدب العام والتاريخ، نقل بعضها عدداً من الروايات للواقع

ة الواحدة، وحرص من خلال ذلك على الاحتفاظ بالفروق الدقيقة بيمن رواية ورواية، تحت راية الزمانة القصوى، والصدق والإخلاص للحقائق، ولكن ذلك طرح إلى جانب الصدق، نوعاً من الموقف المتسامح الديمقراطى تجاه الحياة وتجاه الآخر. وطرح أيضًا قدراً من إيمان التراثيين بمزايا التنوّع والاختلاف، سواء وقع امتداح التنوّع والاختلاف فى وعيهم ومقاصدهم المباشرة لطرائقهم فى التأليف، أم لم يقع، فإن مافعلوه حقق هذه المقاصد.

(١) الأمالى – أبو على القالى – دار الطباعة – القاهرة – بدون تاريخ – ص٣ .

أمّا فى مجال الرواية، فإن الروايات التى اعتمدت ترصيف اللوحات، والموادّ الحكائيّة البدئيّة لم تضع فى مقاصدها مسألة احترام الرأى الآخر، والتأكيد على ما يمكن تسميته بالمسألةالديمقراطية بمعناها العريض، الذى يشيع فى إطاره التنوّع والاختلاف بوصفهما ضرورة وامتيازاً للحياة العصرية فى أواخر القرن العشرين، لأنّ الكتّاب عمدوا إلى انتقاء موادّ يجمعها توجّه عامّ، ينسجم مع الخطّ السياسى – الفكرى الذى يلتزمه كلٌّ منهم. حيث شاع فى ألف ليلة وليلتان انتقاد سلوك البرجوازيّة الصغيرة، وتحميلها مسؤولية هزيمة حزيران، والانتقاد الشديد لردود أفعالها إزاء المستجدّات والتطوّرات الاجتماعيّة والسياسيّة، كما فى المثال السابق الذى عاين جزءاً من عمليّة تقديم رشوى عابر ة من تاجر دمشقى «طلعت بك» لمسؤول صاعد «المحافظ عباس»، وتكونت الرشوى من عمولة نقدية قدّمها التاجر صراحة، بالإضافة إلى زوجته الشابّة التى ظنّ المحافظ أنّه نالها ببساطة، وأنه ينتقم من البرجوازية التقليدية من خلال علاقته الجنسية معها[1] . وشاع فى ذات فضح شامل للبطانة المتنفّذة اقتصادياً وسياسياً ودينياً.. فى مصر ولما تمارسه هذه البطانة من تدمير منظم للدولة، ونهب الجماهير ونسف أبسط الأسس اللازمة للعيش المشترك.. ورغم اكتظاظ الرواية بآراء الطرف الآخر، وطرائق نظرته إلى الحدث نفسه، والعالم، والشؤون المحليّة، وما إلى ذلك. فإن وجود ذلك الرأى الذى تمّ نقله بنزاهة أدّى دوراً مختلفاً عن الدور الذى يفترض به احترام رأى الاخر وامتداح اختلافه، بغضّ النظر عن هويّة الآخر . ولكن رغم ذلك استطاعت هذه الروايات أن تقدم جوانب من التنوّع الثقافى والسياسىّ، والاجتماعىّ القائم فى بعض البلدان العربية الواقفة على مشارف القرن القادم.

(د) وعلى مستوى المشاكل والمعوّقات

لا نستطيع أن نمتحن ما ألّفه التراثيون من وجهة نظر القرن العشرين، فهم لم يكونوا يقصدون كتابة الرواية، وربّما لم يفكّروا أصلا بأىّ نوع من المقاربة مع المتابة الفنّية المعروفة فى عصرهم، وخاصّة ما تعلّق بالموادّ ذات الطابع الإخبارى. ورغم استلهام ما فعلوه فى إطار الفنّ الروائى المعاصر، واستثماره على نطاق – من المرجّح أن يكون آخذاً فى الاتّساع – فلا يجوز التمادى فى المقابلة، لكى لا يتم تقويم أحد الطرفين قياساً إلى الطرف الآخر. فالفروق أكبر من أن يشار إليها، فالمسألة محصورة فى إطار استثمار تلك المادة التراثية، ومحاولات الانتفاع بها فى

---

(١) ألف ليلة وليلتامن – هانى الراهب – ص١٧٥ ، ١٧٦ .

التخييل الروائى المعاصر. وهنا تكمن النقطة الجوهرية للفروق بين الطبيعة الفنيّة للرواية المعاصرة، والطابع غير الفنىّ الخاص بكتب التراث.

وفيما يتعلق بالرواية التى اعتمدت ترصيف الوحدات الأولى، فقد تلخّصت المشكلة المركزيّة لهذا النمط فى افتقاد الخيط الحكائىّ الناظم للعمل، وتلخّصت أيضاً فى انصراف الرواية المعاصرة عن الاهتمام بالأحداث وصناعتها، بل يمكن الذهاب إلى عدّ اعتماد ترصيف الوحدات البدئية الصغيرة جنبًا إلى جنب، تعويضًا عن فقر الرواية بالأحداث، وجعله تغطية لعجز الروائى عن بناء خيط حكائىّ محورىّ، مستمر، يستطيع انتظام الخيوط الأخرى، والسيرورات الأخرى، التى يحتمل وجودها فى ثنايا العمل، فالأقوال المقتطعة من أقوال الصحف الموجودة فى بعض الروايات العربيّة ذات والزمن الآخر، وألف ليلة وليلتان يمكن أن تتمحور حول خطّ آخر فى الرواية، و تغنيه بشكل غير مباشر، كما فى أ لف ليلة وليلتان، والزمن الاخر.. وتستطيع أن تشكّل خلفيّة للأحداث أو خطًا موازياً فى ذات لكنها تظلّ تشعر القارئ بغياب الخيط الحكائىّ المحورىّ، سواء كان ذلك الغياب متعمّداً، أو مجرّد انعكاس لحالة مفترضة من الاتّضاع الشكلىّ والعجز.

خامسا – الموسيقى اللفظية واستثمار الطاقة الإيحائية الأشمل للمفردة

ينتمى جلّ ما يمكن قوله بهذا الاتّجاه إلى حقل شديد التخصّص من حقول الشعريّة، إذ يشكل القول الشعرى الميدان الأخصب لاستثمار جماليّات اللغة عموماً، ولاستثمار الطاقة الدلاليّة للمفردات بحدودها القصوى خصوصاً، سواء تمّ التعامل معها داخل سياقاتها النصّية، أو تم التعامل معها معزولة عن علاقاتها وحواراتها مع سواها، داخل النصّ، ومع مستويات التخاطب المختلفة، بوصف المفردة تشكل جزءاً من خطاب، أو خطاباً يتوجّه إلى عدد لا حصر له من المخاطبين الممكنين والمحتملين. النثريون التراثيون لم يجرّبوا فى كتب الأدب والسّير والأخبار والتاريخ، استثمار الطاقة الدلاليّة، أو الجماليّة للمفردة، لأنهم لم يقصدوا أصلا كتابة النثر الفنّى. وما تعرّض له بعضهم كالقالى فى الأمالى، من دراسة بعض الكلمات التى وقع على بعض حروفها قلب وإبدال، أو تناوله آخرون من النادر أو الساقط من كلام العرب، فقد أتى ذلك فى سياق الدرس اللغوىّ ولم يتعرّض للجوانب الجماليّة من المسألة، بينما حاول مؤلّفو النثر الفنىّ فى المقامات استثمار الجانب الإيقاعىّ للمفردات من خلال اعتماد السجع علامةً مميّزة لفنّ المقامة.

ولذلك كـان التنبّه إلى الطاقة الخاصّـة للمفردة العربّيـة وقدرتهـا على الإشعـاع إلى خـارج النصّ، وإلى خارج المعنى الذى ينتجه وضع المفردة داخل السياق النصىّ، وقفاً على الشعراء وفى طليعتهم أبو تمام.. فجاء التلاعب بالألفاظ المتجانسة لفظيّاً تأكيداً على أنّ اللفظة الواحدة تستطيع الإشعاع بأكثر من معنى، وبالتالى يتمكّن الشاعر والمتذوق من الذهاب بالمفردة، والسياق النصىّ إلى أبعد من المعنى المقروء أوّل وهلة.

وإلى جانب ذلك...

معروف أنّ الشعراء التراثيّين لم يقفوا عند حدود الموسيقى الخارجيّة التى كانوا يضبطونها بعروض الخليل، والتقفية، وإنّما تجاوزوها إلى موسيقى الألفاظ والحروف الناجمة عن تكرار أحد الحروف فى عدد من الكلمات المتوزّعة فى البيت الواحد، بحيث يُشيع صوت الحرف جوّاً خاصّاً حزيناً على سبيل المثال كما فى بيت البحترىّ الذى تكرر فيه حرفا السين والصاد :

صنت نفسى عمّا يدنّس نفسى وترفعت عن جدا كلّ جبس

أو مـوحـشاً ينـشأ عن تجـاور حـرفى الجـيم والشين فى بيت بشار بن برد فى حـديثـه عن الصحراء :

قد تجشّمها وللجندب الجون نداء فى الصبح أو كالنداء

أو مثيراً للقشعريرة والرعب والإحساس بالارتجاف برداً وفزعاً فى بيت البحترىّ الذى يكرّر فيه حرفى الضاد والراء، أثناء حديثه عن الذئب :

يقضقض عصلا فى أسرّتها الردى كقضقضة المقرور أرعده البردُ

أو جوّاً مفعماً بالحركة الرشيقة والتوثب الناجمين عن تكرار حرف الراء فى بيتى مسلم ابن الوليد والمتنبى :

«يفترّ عند افترار الحرب مبتسماً إذا تغيّر وجه الفارس البطل»

«ورد إذا ورد البحيرة شارباً ورد الفرات زئيره والنيلا»

والرواية العربيّة ظلّت ردحاً طويلا منصرفة عن الاهتمام باللغة وجماليّاتها، وإمكانيّة استثمار قدراتها الخاصّة، حيث تمّ التعامل مع الرواية، بوصفها رواية أحداث بالدرجة الأولى وتستمدّ قيمتها وأهميتها وجماليّاتها بالتالى من نوعيّة الأحداث التى تعرضها. وبعد التنبّه إلى اللغة وأهميتها

القصوى فى المعمار الروائى، برزت جماليّات اللغة الشعريّة، بمقاييسها المتطوّرة مع مجمل التطوّرات التى أصابتها الشعريّة العربيّة، نصوصًا إبداعيّة، ومفاهيم نظريّة، عبر التاريخ المميّز للتعامل مع الشعر فى المنطقة العربيّة.

رغم استئثار الشعر تاريخياً بجماليّات اللغة، فإنها تجاوزته، إلى المسرح والرواية والقصّة، التى عرفت بعض نماذجها جماليّات لغوية تضاهي مثيلاتها فى الشعر، وربّما كانت النصوص المسرحيّة الغربيّة العبثيّة، أبرز الأمثلة التى استثمرت خصوصيّة لغاتها القوميّة، فى مجال اللعب اللفظىّ، الذى شكّل محوراً انتظمت حوله بقيّة العناصر المكمّلة لفن المسرح، كما فى بعض أعمال يوجين يونسكو **Eugéne Ionesco**، وجان جيرودو **Jean Giraudoux**، وصموئيل بيكيت **Samuel Beckett** كالمغنيّة الصلعاء، ونهدا تيريزياس، ولعبة النّهاية والأيام السعيدة، وفى انتظار غودو.. إلخ.

وفى مجال الرواية العالميّة، ربّما كانت يوليسيز أبرز الأمثلة المستفيدة من اللعب اللفظى وتنويعه على نطاق كبير، بوصف ذلك مكافئاً للحدث، واختزالا له وتعويضاً عنه فى وقت واحد، وخصوصاً فى الفصل الرابع عشر **الذى تشتد فيه حيوية الأسلوب ويزداد غموضاً واستغلاقاً.. ويتحلل أسلوب النثر، وتتفجر الكلمات فى لغو يخلط بين السوقيّة والعامّية، واللهجات المحليّة وعناوين الصحف المثيرة ولغة الإعلانات**(١).

وهنا.. تحسن الإشارة إلى الأثر الهامّ الذى أحدثته هذه الرواية على النطاق العالمى فى عدد لا يحصى من التآليف الروائيّة، التى بدأت تحلّ اللغة وجماليّاتها، واللعب بالعلاقات اللغويّة الداخليّة، وقضايا الاتجريب اللغوىّ، محلّ الإثارة المستمدة من خصوصيّة الأحداث والشخصيّات وغير ذلك، وقد برز استثمار إمكانيات اللغة على الإيحاء والإشعاع بمختلف الدلالات والعوالم، فى الرواية الأخرى لجيمس جويس فينيجانز ويك **Veneganes Waek** التى تعكس لغتها **ذلك التغيّر المستمر على هوية الفرد الواحد أو تعريفه و تحديده، وتتكون من لغة الألف باء التى تشتمل على تورية متدفّقة ومقبوسات مهروسة مجروشة، وكلمات مخبوصة مختلطة، ويضطر جويس أحياناً إلى اختزال بعض الكلمات واعتصارها إلى مقامها المشترك، فيفوح عطرها المرح، وتنفجر إيحاءاتها الفرويدية، ويجد جويس فى أساطير البشرية مادّة خصبة يطيب له الاقتباس منها، ولا تفوته الإشارة**

---

(١) موسوعة جيمس جويس – د. طه محمود طه – ص٥٢٠.

إلى نظريّة النسبيّة لآنشتاين، والجاذبيّة لنيوتين، وإلى غيرهم من العلماء، وتغطّى القصّة فترة زمنيّة طويلة، قد تبدأ من أيّام الفراعنة، وحتى ظهور الإسلام إلى القرن العشرين وإيرلنده[1].

ورغم الإثارة العالية الناجمة عن تسيير أحداث موبى ديك على المساحة الماديّة العظمى التى تغطّى كوكب الأرض، فإنّ الجانب اللغوىّ فيها كان شديد البروز، فالمؤلف أراد عمله موسوعة كاملة خاصة بمهنة صيد الحيتان ومن أجل تغطية كلّ شيء يتعلّق بهذه المهنة، والأدوات المستعملة فيها، والمصطلحات الخاصّة بالصيّادين وبناء السفن، وعالم البحار القصيّة، وموجودات البحر المعروفة، لجأ إلى عدد لا حصر له من المفردات والكلمات غير الإنكليزيّة، وخصوصاً ذات الأصل الفلمنكىّ الهولندىّ التى دخلت إلى الإنكليزيّة، التى كتبت الرواية بها، وقد امتدّ التحدّى اللغوىّ إلى عملية ترجمة الرواية إلى اللغات الأخرى، ومنها العربيّة، وإلى وعى المؤلف الذى صدّر روايته بمدخل يمكن من خلاله النظر إلى هذه الرواية الطويلة بوصفها مجرّد وجود لغوىّ صرف، وخاصة أنّ عنوان المدخل كان على الشكل التالى : **فصل فى الأشتقاق أعدّ ع معلّم مسلول كان يعمل أثناء الحياة فى مدرسة إعداديّة**[2]، وجاء المدخل مؤكداً انطلاق كلّ ذلك العمل الطويل من منطلق لغوىّ : **ذلك المعلّم الشاحب مهلهل الرداء والقلب والجسد واللب، أذكره كأننى أراه، كان دائمًا ينفض الغبار عن معجماته وأجروميّاته القديمة، بمنديل عجيب الطراز مزخرف – على نحو ساخر – بكلّ الإعلام البهيجة التى ترمز إلى جميع الأمم المعروفة فى العالم. وكان يروقه أن ينفض الغبار أيضًا عن المعلومات النحويةّ فى ذاكرته، فذلك أمر كان يذكره – فى لطف وديع – بأنه ينتمى إلى أهل الفناء**[3].

والأمثلة الروائيّة العربيةّ التى اهتمّت بالإثارة اللغويّة خارج نطاق الشعريّة – إذا كان من شيء مثير لغوياً يقع خارج الشعريّة – يصعب تحديد المصدر الذى استلهمته فى إطار اللعب اللفظىّ الذى طرحته على نطاق محدود. فمن الجلىّ إمكانيّة ردّ التأثر – إذا وافق أصحاب النصوص على وجوده أصلا، إذ ربّما يزعمون أنهم ابتكروا كلّ شيء بجدّة مطلقة – إلى اللعب اللفظىّ فى التراث الشعرىّ العربىّ الذى سبقت الإشارة إلى أمثلة منه. أو يمكن ردّه إلى العبث اللغوىّ الغربىّ فى المسرح

---

(١) موسوعة جيمس جويس – ص٦٤٥ ، ٦٤٦ .

(٢) موبى ديك – هرمان ملفل – ت د. إحسان عباس – مؤسسة ناصر للثقافة – بيروت ط(١) – ص ٩ .

(٣) نفسه – ص٩ و ١٠ .

والرواية. ومن السهل ردّ الاستلهام إلى المصدرين معًا، لأنّ ذلك يستقيم مع واقع الحال قبل كلّ شيء. فالروائيّ الذي يجد غضاضة في السير على ما سار عليه الغربيون زاعماً وضع الحافر على الحافر، حسب تعبير المتنبّي، ينتقي شعوره بغضاضة التقليد، والإحساس بالاستلاب الثقافيّ عندما يجد في تراثنا الثقافيّ العريق أمثلة ممّا يبدو ساحراً لدى الغرب بهذا الشأن؛ وبالمقابل فإنّ الروائي الذي يريد الابتعاد عن السير على ما سار عليه الأقدمون، انطلاقاً من الرغبة في الابتكار والتجديد، لايرى غضاضة في السير على درب مطروقة منذ مئات السنين، لمجرّد أن الغربيّين الحديثين يفعلون ذلك.

من السهل أحياناً تغليب ردّ التأثير إلى هذا المصدر أو ذلك، وخاصّة أن بعض كتّاب الرواية العرب يتقنون إحدى اللغتين الفرنسيّة والإنكليزيّة، وتشكّل ثقافة هاتين اللغتين بالتالي جزءاً من الأرضية الثقافية التي يقف عليها كاتب الرواية، وهذا الجزء يضافر بقية الأجزاء المكوّنة لثقافة الكاتب، وأحياناً يشكل هذا الجزء المساحة الكبيرة من تلك الأرضيّة، فما جاء في أبواب المدينة لإلياس خوري يصعب ردّه إلى مصدر محتمل في الثقافة التراثيّة، مقابل السهولة النسبيّة لربطه بما سبقت الإشارة إليه من اللعب اللفظيّ في الثقافة الغربيّة : **قال الرجل للرجل، نظر لم يجد رجلا إلى جانبه قال، إنه الملك، وهذه التي تشبه الأزهار هي تابوته.**

وكان الرجل وحيداً، والأزهار تشبه ذاكرته. كتل من الأوراق الممزّقة ورا ئحة. أنها رائحة الذاكرة[(١)].

لا بدّ من التنبّه في جميع الأحوال إلى ضرورة الابتعاد عمّا يمكن تسميته بأسلوب التحقيق الجنائيّ أو البوليسيّ أثناء التعامل مع النصوص، إذ يمكن أن تشكّل المعلومات القبْليّة والمواقف المسبقة، عائقًا يحول دون الدخول المنشود إلى عوالم النصّ، فالمثال السابق المقتبس من أبواب المدينة يبدو قابلا لربطه مع اللعب اللفظيّ الغربيّ، دون أن نملك معلومات قبْلية تخوّلنا الذهاب إلى وجود هذا التأثير بشكل مباشر، إذ يمكن أن يستطيع الكاتب المبدع تقديم نصّ أصيل دونما حاجة للاتكاء على هذا المصدر أو ذاك. والمهم بهذا الصدد أنّ وجود الاستلهام – سواء اعترف الكاتب بوجوده أم لم يعترف – لا يشكّل حكم قيمة على النصّ، والأمر نفسه، ينطبق على ردّ الاستلهام إلى أحد مصدريه : الغربيّ، أو التراثيّ، إذ لا يعني ذلك أيضًا حكم قيمة. وحتى في حال ارتداد

(١) أبواب المدينة – إلياس خوري – ص٣٤ .

الاستلهام فى واقعه الفعلىّ إلى الثقافة الغربيّة الخالصة، فإنّ مجرّد وجود ما يربطه بإطار الثقافة التراثيّة، يكفى لإشارة إلى هذه الروابط التى يمكن ردّها فى أبسط الأحوال إلى ما يمكن تسميته بالمكوّنات اللاشعوريّة الجمعية فى ثقافة إنسان هذه المنطقة.

رواية ألف ليلة وليلتان تشى ثقافة كاتبها : هانى الراهب الحائز على درجة الدكتوراه فى الأدب الإنكليزىّ من بريطانيّة، بوجود التأثير الغربى فى كتابة هذه الرواية، وفى تكوينه الثقافىّ العامّ، – مع ملاحظة أن الناس جميعاً فى هذه الأيّام تدخل التأثيرات الثقافيّة الغربيّة فى تكوينهم الثقافى بهذه النسبة أو تلك – لكنّ عنوان الرواية وكتابتها بالعربية، وكثيراً من أنساقها اللغوية، دلائل كافية لربطها بالتراث الثقافىّ التراثىّ، مع الإشارة إلى الخلو النسبىّ لهذه الرواية من مظاهر اللعب اللفظىّ والعبث بالكلمات، والزخرفة اللفظيّة، ولكنها استلهمت التراث فى عدد من الجوانب، كالعنوان الذى يشير إلى أن عرب هذه الأيّام ما زالوا فى ليلتهم الثانية بعد الألف، وهذه الليلة يبدو أنّها خارج التاريخ الفعلىّ للبشرية، ولذلك يستمرون داخل فضائهم التهويمىّ الخاص، وإلى جانب العنوان، ومحاولات ترصيف اللوحات والقفز من لوحة إلى أخرى، دون روابط سببيّة، هناك محاولات تركيب علائق لغويّة جديدة نسبياً من الناحية الاستعماليّة، تخرج قليلا عن نطاق المجاز، وتحاول أن تسير به إلى وجهة جديدة، دون أن تكون المحاولة قد حققت غايتها المرجوّة بالضرورة :

خط الوسط خطّ وهمىّ. قبل عشر سنوات كان واضحًا ورهيفًا كحدّ السيف، يفصل بين أرضين من شهوة وجمال، أماّ الآن فهو امتداد متّسع لفسحة دائريّة تراصّت فيها رسوبات الشحم واللحم. من هناك تتعارم استطالة كثبج الصحارى، تنتشر وتتضخّم متدّورة متكوّرة. ناعمة الملمس ومثيرة، عندما يعمّ الظلام وتمّحى صورتها من العين، منذ عهد وجيز هبط فيها انهدام بسيط ثم تمطّى وتمدّد دون أن تعرف لذلك علّة معقولة. وبالمقابل، نتأت ذروتها ومطّت فابتعدت عن المركز العميق. منفصلة بحركتها عن حركة الكتلة المركزيّة أو متأخّرة بعدد من الثواني يكفى لتمييز الحركتين. وفى الحقيقة ثمّة استطالتان متجاورتان وانهدامان وذروتان. فى المطبخ أو فى الشارع تتقلقل هذه الثنائيات كحبّات البطاطا فى مقشرة كهربائيّة، فتجعل من الحركة جهداً مستحيلا وضرورة مضنية. تلك هى عجيزة عائدة(١).

من الكتّاب العرب الذين ساهموا فى التنبيه إلى قيمة العلائق اللغويّة الجديدة فى المعمار العام للرواية، عبد الرحمن منيف فى أعماله الأولى، وخصوصاً فى حين تركنا الجسر التى يضمحلّ الحدث المركزى فيها إلى مجرّد رحلة فرديّة من أجل اصطياد بطّة بريّة، ولكن اللغة الحارّة الثرية

---

(١) ألف ليلة وليلتان – هاني الراهب – ص٨٢ .

المستعملة فى هذه الرواية كانت مكافئاً مثالياً لجملة العوالم، والقضايا، والتمزقات الحادّة المؤلمة التى تنتاب الكينونة الجمعيّة لإنسان المنطقة العربية، وهذا التنبّه لا نستطيع ربطه مباشرة باللعب اللفظىّ التراثى، ولكنّ إحلال العلائق اللغويّة محلّ الحدث يمكن ربطه بأنساق معيّنة من أشكال التأليف التراثية شعراً ونثراً، ففى قصّة حب مجوسيّة لعبد الرحمن منيف نثر الكاتب عدداً من النصائح والأقوال والحكم الطريفة على صفحتىّ الغلاف الداخلىّ، وهذه النصائح والأقوال تشكّل حالة جديدة فى التأليف النثرىّ المعاصر، ليس لأنها تبدو بلا معنى، أو خارجة عن الإحالة إلى أحداث بالمعنى الشائع، وإنما لما فيها من لعب لفظىّ يستمد إثارته من مفاجأة القارئ بما لا يتوقّعه بشكل عام كما فى هاتين البطاقتين :

- إذا أردت أن تحبّ فاتّبع ما يلى :

١ - لا تحبّ امرأة متزوجة.

٢ - لا تحبّ امرأة جميلة.

٣ - لا تحبّ امرأة ثريّة.

٤ - لا تحبّ امرأة مثقّفة.

٥ - لا تحبّ امرأة لا تعرف اسمها وعنوانها - مجوسى مجرّب.

- الذى يرغب فى الحب عليه أن يستعين بوسائل عمل وعوامل مساعدة.

وسائل العمل : الجسارة المتهوّرة. شحوب الوجه ارتجاف اليدين. القدرة على الغناء والرقص.

العوامل المساعدة : كلب صغير نظيف وذكى. قدّاحة للاستعمال. أسبرين. سجاير. وفى حالات معينة. خاصّة أيام المطر. يجب أن تكون لديه وسائل تسلية مشوّقة : ألعاب.

كلمات متقاطعة. حزازير.. إلخ..(١).

والتراثيون لجأ بعضهم إلى ذكر أنساق تثير القرّاء بما فيها من استعمالات لفظيّة غير متوقعة من جانب، والحدث الذى تحيل إليه لا يمكن عدّه حدثاً مثيراً لو لم يحلنا الكاتب إليه عبر استعمال الألفاظ التى استعملها، من جانب آخر. فالحوار الذى عرضه أبو الفرج الأصفهانىّ فى كتاب

---

(١) قصة حب مجوسيّة - عبد الرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(٢)١٩٧٩ - ص الغلاف.

الأغانى بين الوليد بن يزيد وأحد أقاربه من الأمويّين حوار مثير من الناحية الفنيّة، أكثر مما هو مثير من الناحية التاريخية، لأنه مجرّد كلام بين اثنين يتشاتمان، والأمر نفسه يمكن قوله بشأن ماروراه أبو حيان التوحيدى عن تهرّب أحدهم من التصدّق على أحد السائلين : - **دخل الوليد بن يزيد يوماً مجلس هشام بن عبد الملك وقد كان فى ذكره قبل أن يدخل، فحمّقه من حضر من بنى أمية. فلمّا جلس قال له العباس بن الوليد وعمر بن الوليد : كيف حبك ياوليد للروميّات، فإنّ أباك كان بهنّ شغوفاً؟ قال : إنى لأحبهنّ، وكيف لا أحبهنّ، ولن تزال الواحدة منهن قد جاءت بالهجين مثلك - وكانت أم العباس روميّة - قال : اسكت فليس الفحل يأتى عسبة بمثلى فقال له الوليد : اسكت يابن البظراء قال : أتفخر علىّ بما قطع من بظر أمّك. وأقبل هشام على الوليد فقال له : ما شرابك؟ قال : شرابك يا أمير المومنين،(١) ....**

- قال نضلة : دخلت ساقية فى الكرخ فتوضأت، فلما خرجت تعلّق السقّاء بى قال : هات قطعة، فضرطت ضرطة وقلت : خلّ الآن سبيلى فقد نقضت وضوئى، فضحك وخلانى(٢).

من الواضح فى المثالين السابقين أنّ وجود كلمة البظراء فى الأول، وضرطت فى الثانى، وضع النسقين السابقين فى موقع الإثارة الكافية لجعل القارئ يتابع ما يقرأ : ليس فقط بسبب البذاءة التى يمكن افتراضها فى الكلمتين، لأنّ البذاءة لا تشكّل بحدّ ذاتها شدّاً وإثارة، وربّما بسبب الطريقة التى استطاع الكاتبان عبرها وضع الكلمتين داخل السياق.. الذى يبدو عابثاً قياساً إلى تلك التآليف ذات الطابع الرصين المألوف فى التأليف التراثى، مع ملاحظة أنّ المشابهة بين التراثين، والمثالين المأخوذين من ألف ليلة وليلتان و قصة حب مجوسية تبدو غائبة، إذا تناولنا المشابهة بمعناها الضيّق... فالروح العابثة والنكهة الطريفة الراشحة فى الأمثلة السابقة هى التى تضع المشابهة فى مسارها الصحيح.

يبلغ اللعب اللفظى معناه الدقيق فى روايتى رامة والتنين و الزمن الآخر لأدوار الخراط، الذى تحمل روايتاه، جزءاً ممّا يشعر به الأقباط المصريون من غبن تاريخى، ففيهما ما يشى ببروز ما يسمّى بالشعور بعقدة الاضطهاد اتى يمكن أن تستشعرها أقليّة ما فى مكان ما، وتحمل الروايتان شكلا من أشكال الردّ عليها. وذلك بجعل جميع المكوّنات الثقافيّة المصريّة كالفرعونية، والبيزنطيّة، الإفريقية، والصحراويّة، والعربيّة الإسلاميّة. تذوب فى التسمية الشعبيّة الشائعة للمصريين

---

(١) الأغانى - أبو الفرج الأصفهانى - ت - إبراهيم الأبيارى - دار الكتب بمصر - ط ١٩٦٩ - المجلد (٧) - ص٢٤٤٨ .

(٢) الإمتاع والمؤانسة - أبو حيان التوحيدى - ج(٢) ٥٨ .

المنحدرين من هذا الخليط والتسمية هى بزرميط..[1] وتطرح الروايتان باتالى إمكانية جعل الذات المصرية ذاتاً قبطيّة – لأنّ القبطيّة برأى بطل الروايتين ميخائيل الراوى الذى يبدو فى الروايتين متماهيّا مع المؤلّف وقفاً على مصر، وتشكّل تبعاً لذلك اختزالا لجميع الذين يعيشون فيها. ولا تكتفى الروايتان بإيراد الرأى منفرداً، وإنّما تعقّب عليه رامة بمناقشة مستفيضة، لطروحات عبد الناصر فى جعل مصر مجرّد جزء من الأمّة العربية وإخضاع هذه الطروحات، لما انتابها على أيدى قوى سياسيّة مصرية من شكوك، كانت تغمس بقدر واضح من الحطّ من شأن العرب، ودورهم الحضارى، وجعله يسير فى اتّجاه واحد، هو اللغة وآدابها : **أنا أعرف لغتهم أمّا حضارتهم فهذه حكاية أخرى. نسيت لغتى أو أسقطتها. عشقى للغتهم أيضاً هو عشق الخونة، مضطرماً، كمن يعشق خانقته. ولكنها تصبح لغتى أنا وأنت، لغتنا نحن[2] .**

ولا يقتصر عشق اللغة العربية على هذا الاعتراف العابر الصغير، بل يبدأ من أوّل عبارة فى رامةوالتنّين ويستمرّ ليشمل الروايتين الطويلتين اللتين قلّ أن نجد مثيلا فى الرواية العربية المعاصرة للغتهما العربية الراقية، واستثماراً شاملا لخصوصيّات اللغة، وقدراتها التى بدت فى الروايتن غير محدودة فى مجال التشكيل الفنّى، وفى خلق الإثارة الخاصّة البديلة عن الإثارة الحديثة. وفى طرح الإيهامات والتخييل والرحالة المستمرة إلى عوالم وحشيّة غير مرئيّة، وغير موصوفة داخل الأنساق الروائيّة، ولكنها تشكّل بواسطتها شكلا، من أشكال اللعب اللفظىّ الذى يبرز فيه تكرار بعض الحروف فى مقاطع منثورة داخل الروايتين فى مواقع متفرقة، بحيث بدت وكأنّها نوع من الاسترسال التأمّلى، والتنويع على وتر اللغة الفنّية، أكثر ممّا شكّلت جملا اعتراضية طويلة :

– حرارة تحمش حياة حروناً حيناً، وتصوح فى رياح الحرور، وحوحة فحيح يبرّح بى حنين إلى الحرز الحريز يحزّ فى اللحم الحىّ[3] .. إلخ..

– عجيج العباب يعربد فى قاع القوقعة التى عصفت بها رياح الأعاصير، وتركتها فتعرّت إلا من تعاشيب الربيع العافى، إذ نتطاعم نعمى المتع تتشعّع فى عمود الضلوع. عسف العل والتياع عقابيل الروع[4] ..إلخ..

---

(١) رامة والتنين – أدوار الخراط – ص١٥٩ .

(٢) نفسه – ص١٥٩ .

(٣) رامة والتنين – أدوار الخراط – ص٩٢ .

(٤) الزمن الآخر – أدوار الخراط – ص١١٠ .

– سنان حسك الأسلاك المستحصدة تسوط الجسد وتسوّر ساديره[1] . إلخ..

– وجه الجريمة جهم، والجور البرجى، ومجال الجحافل وجيوش الجباة المدجّجة متى تنجاب، وكيف تجابه؟. الجثّة تجرجر جناحها على جوانب الجنادل[2] .. إلخ...

إنّ تأمّلا بسيطاً لهذه الأمثلة يستحضر إلى الذهن ما سبق ذكره من أبيات فى الشعر التراثى لجأت إلى تكرار حرف واحد فى عدد من الكلمات، أكثر مما يستحضر محاولات ربطه بالعبث اللفظى فى إطار الثقافة الأوربيّة.

سادسا – استدارة التشبيه

عندما كان الشاعر الجاهلى يخرج من وقفته الطلليّة إلى وصف الرحلة والناقة، كان يشبّه ناقته ببعض حيوانات الصحراء كالنعام والثيران الوحشية والحمر الوحشيّة.. بقصد المبالغة فى وصف سرعة الناقة ونشاطها، وقدرتها على اجتياز المفازات وتحمّل المشاقّ وغالباً ما كانت الإشارة إلى الناقة تتلخّص فى كلمة واحدة يمكن أن تكون اسم إشارة، يخلص الشاعر بعدها إلى وصف الحيوان الذى استعاره لتبيان شأن ناقته، والستعار منه بالتالى خصائصه الممتازة بقصد إسباغها على الناقة. ولكنّ وجود الناقة يضمحلّ بشكل كامل من اللوحة المشهديّة المرصوفة، ليحتل كامل المساحة الثور الوحشى أو سواه، بحيث ينسى القارئ وجود الناقة نهائياً، وقد يعود الشاعر فى نهاية المشهد إلى ذكر الناقة، وقد لا يعود.. فالشاعر خلال ذلك يرسم دائرة وصفيّة كاملة للمشبّه به الثور مثلا.. وهذه الدائرة تبدأ من نقطة واحدة هى المشبه الناقة وتعود إلى النقطة نفسها الناقة التى يتابع الشاعر بعدها سيرورة قصيدته، كما فى معلّقة النابغة الذبيانى الذى يشبّه ناقته بثور وحشى يتعرّض لهجوم كلاب الصيد أحد عشر بيتاً تنتهى باسم إشارة تلك يعيد إلى الأذهان أنّ هذا المشهد له صلته بالناقة الواقعة فى غاية هذه الاستدارة الطويلة نسبياً :

٩ – كأنّ رحلى وقد زال النهار بنا ... بذى الجليل على مستأنس وحد

١٠ – من وحش وجرة موشىّ أكارعه ... طاوى المصير، كسيف الصيقل الفرد.

....

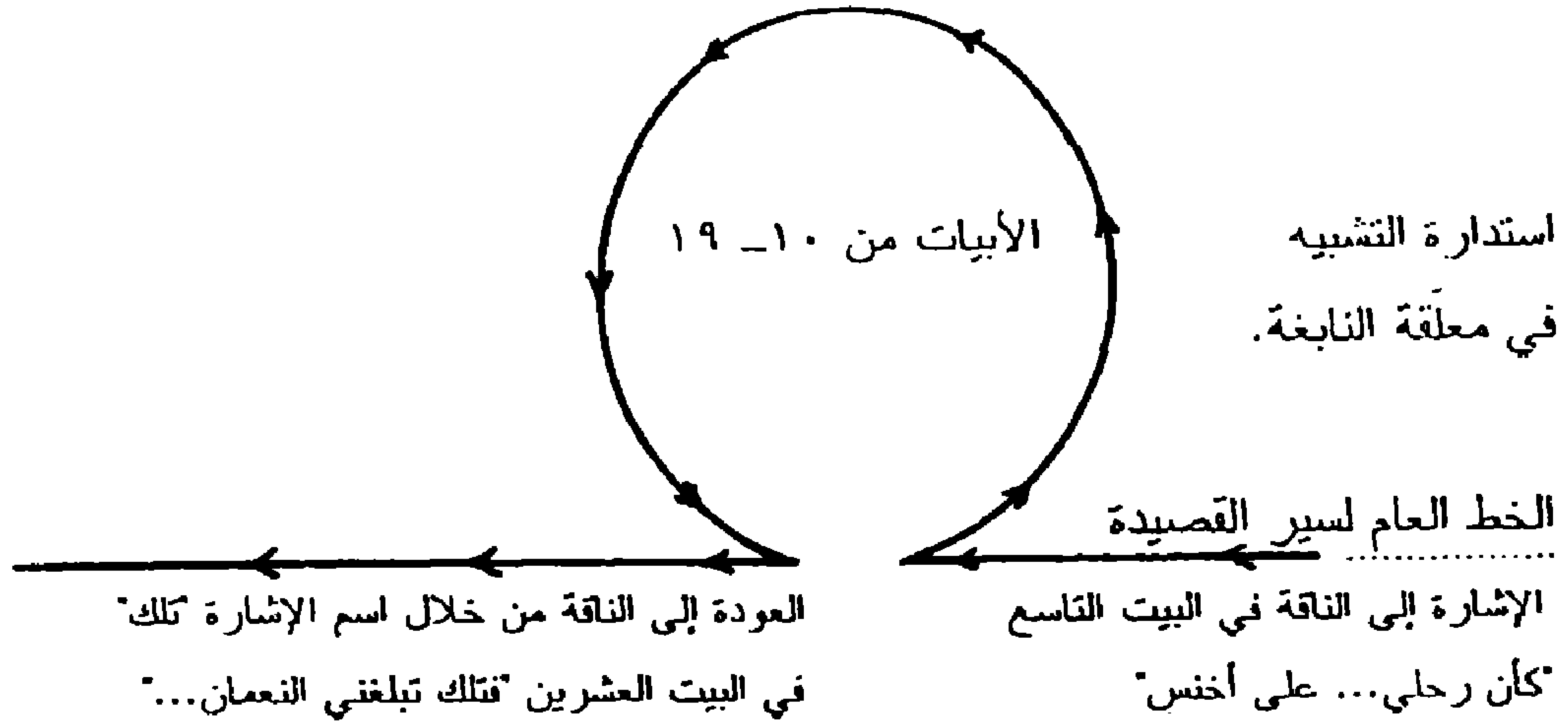
---

(١) نفسه – ص١٦٤ .

(٢) نفسه – ص٢٢٧ .

٢٠ – فتلك تبلغنى النعمان إنّ له فضلا على الناس فى الأدنى وفى البعد(١).

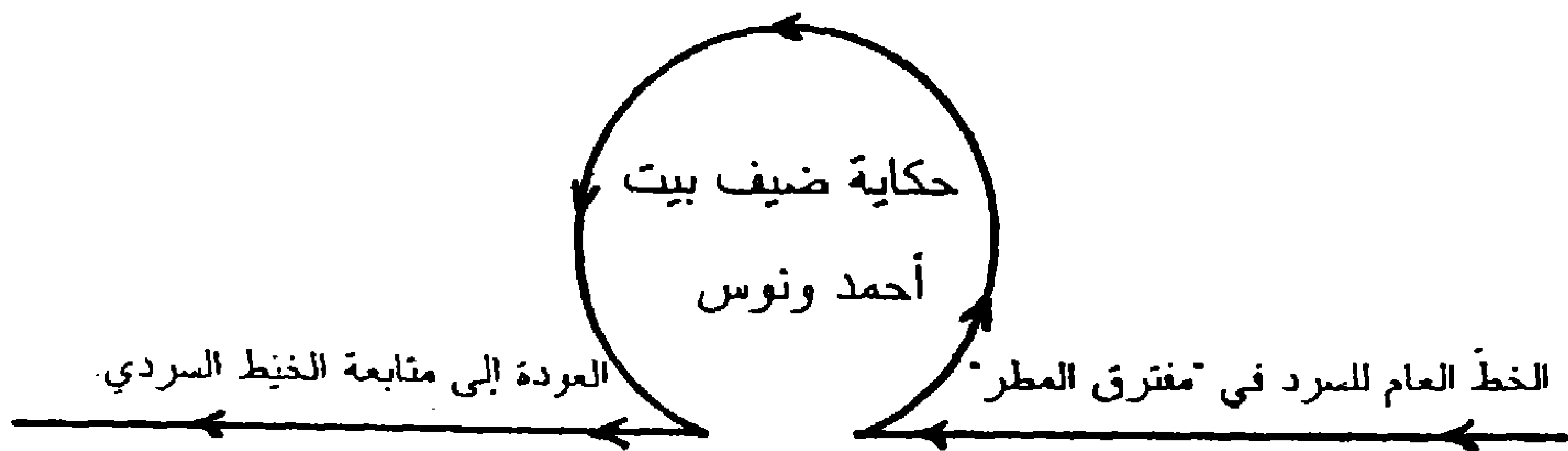
هذه الاستدارة سمّاها البلاغيّون استدارة التشبيه التى تشى مسافتها، وعدد الأبيات التى تستغرقها، بتجاوز قصديّة البيان والإيضاح والمبالغة فى مكانة الناقة، بوصفها الغاية الكبرى المقصودة من كلّ تلك الالتفافة، حيث يمكن الذهاب إلى أن العكس هو الصحيح فالناقة يمكن أن تكون مجرّد مدخل للوصول إلى مشهد ضج بالصخب والعنف، فلو أراد الشاعر مجرّد التأكيد على قوّة الناقة وسرعتها لاستعمل كلمات وأوصافاً تخدمه فى ذلك، دونما عبور بمشاهد أخرى تصيب صورة الناقة بالاضمحلال، وإنّما القصد هو رسم مشهد الصراع بين الثور الوحشى وأعدائه، وما يمكن أن يحيل إليه ذلك من ازدحام حياة الجاهلين بأمثلة لا حصر لها من أنواع الصراع والمعضلات الحياتية التى تبدو بلا حلّ، والرغبة فى الانتصار عليها وجعل الصراع سبيلا وحيداً لذلك، ويمكن تمثيل هذه الاستدارة بالترسيمة المبسّطة التالية :



وفى الرواية العربية المعاصرة تكثر الأمثلة التى استثمرت آليّة الاستدارة التشبيهيّة حيث يتوقّف سير الأحداث بمناسبة تذكّر حادثة أو التقاء شخص، فينقطع الخيط الحكائى الذى كان يبدو

(١) شرح القصائد العشر – الخطيب التبريزى – تحقيق د. فخر الدين قباوة. دار الآفاق الجديدة – بيروت ط(٤) ١٩٨٠ – من ص٤٥٠ – ٤٥٥ .

محورياً، وترسم التفافة كبيرة ينتقل السرد خلالها إلى حكاية أخرى تطول أو تقصر، فتبلغ نصف الرواية تقريباً فى الأشجار واغتيال مرزوق حيث يبدو أن الرواية ستتابع الخيط الحكائى الخاصّ بمنصور لكنه فى القطار يلتقى شخصاً اسمه إلياس يتعارفان، فيسرد إلياس حكايته التى تبلغ (١٢٢) صفحة من أصل (٣٧٨) صفحة هو مجموع صفحات الرواية [١]، ثم يعود السرد بعد توقيف إلياس إلى منصور وتتابع خيطه الحكائى وإن اجتزأت منه بعض المسافات الزمنية التى بدا فى الرواية أنها لم تكن ذات شأن،.. وفى النهايات لعبد الرحمن منيف يتوقّف الخيط الحكائى عند نعش عسّاف وترتسم عدّة دوائر مشكّلة من عدد من الحكايات التى رُويت حول النعش، ثم عاد السرد إلى النقطة التى توقف عندها[٢]. وفى الوجه الآخر للسقوط يلتقى بطل الرواية شخصاً اسمه مظهر الدبلان يستمع إلى حكايته التى تبلغ ٤٠ صفحة ويعاود استمراره فى خيطه الحكائى الخاصّ به[٣]. تمتلئ مفترق المطر بأمثلة لا حصر لها من أمثال هذه الاستدارات حيث تبدأ الاستدارة من ذكر كلمة عابرة أو مثل محلّىّ، يكفى لانقطاع الخيط والانتقال إلى رسم استدارة تستغرقها حكاية أخرى، أو أكثر أحياناً، ثم يعود السرد إلى متابعة ما كان قد توقف عنده، كما فى المثل المحلّى ضيف بيت أحمد ونّوس.. فالكاتب يضر به على سبيل التندّر والسخرية، من أمر ما، فينقطع السرد وتحكى الرواية القصّة الكاملة لهذا المثل، وتعود إلى النقطة التى تركتها قبلئذ، الترسيمة المبسّطة التالية، توضح تطابق الآليتين : آلية الاستدارة إلى المشبّه به فى القصيدة الجاهلية، وآلية الاستدارة إلى حكاية أخرى خارجة جزئياً أو كلّياً عن الخطّ السردى المحورى فى الرواية؛



---

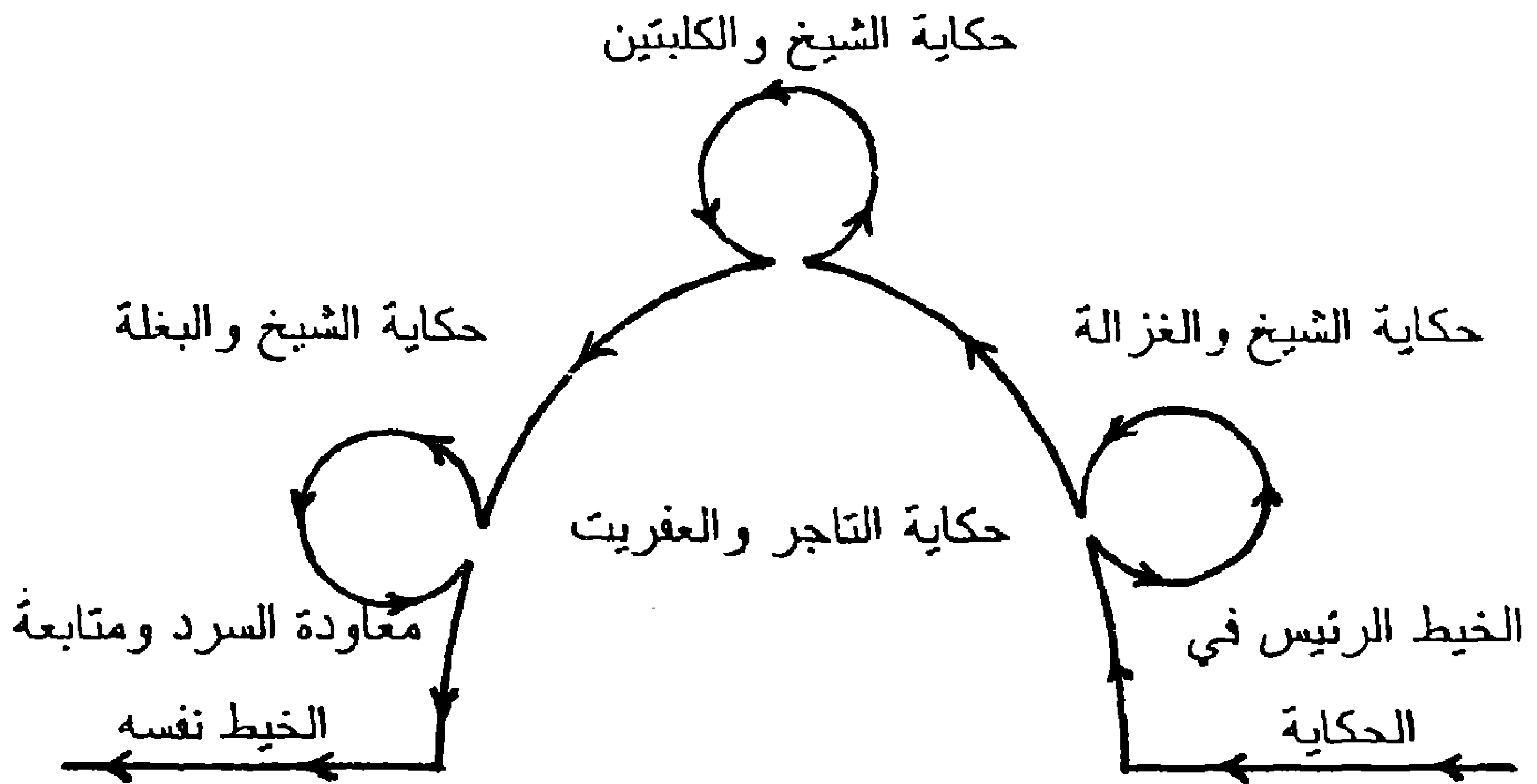
(١) الأشجار واغتيال مرزوق – عبد الرحمن منيف – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط(٤) ١٩٨٣ .

(٢) النهايات – عبد الرحمن منيف – من ص١٠٥ إلى ١٧٦ .

(٣) الوجه الآخر للسقوط – حسن صقر – من ص١٤٥ إلى ١٨٥ .

الكاتب يعرف أنّ أغلب القراء لا يعرف شيئًا عن المثل الحكاية ولذلك يحكي لهم قصته بتفاصيلها، بحيث يؤدّى ذلك غايتين فى آن واحد، تتمثّل الأولى فى الوظيفة البيانية التى يؤدّيها سرد الحكاية الداخليّة، فيتم تشبيه حالة بحالة. وتتمثل الثانية فى إطلاع القرّاء على مادّة حكائيّة جديدة، تغنى الرواية و تثريها على عدد من الأصعدة.

ولابدّ من الإشارة فى هذا الصدد إلى التأثير الحاسم لألف ليلة وليلة التى تحتكر تاريخيّاً هذا النمط من الاستدارات الاستطرادية التى تشكّل كلّ منها عشرات الاستدارات الأخرى، وتعود آخر المطاف لمتابعة المسار الأوّل، فتأخذ استدارات الحكاية الواحدة شكل تشعب الشجرة، بالإضافة إلى أن الصياغة الكليّة لألف ليلة وليلة بكل ما فيها ليست أكثر من استدارة كبيرة جداً، بوصف الخيط الرئيس للحكاية يبدأ من عناء شهريار وقتل النساء، ويستمرّ الخيط إلى أن يلتقي شهرزاد التى ترتسم حكاياتها عدداً هائلا من الاستدارات الكليّة والجزئية، إلى أن يعود السرد آخر الأمر إلى متابعة خيط شهريار الذى شفى من عنائه وانصرف عن قتل النساء بفضل حكايات شهرزاد. وآلية الاستدارات الحكائية فى ألف ليلة وليلة لا تختلف إطلاقًا عن آلية الاستدارة التشبيهيّة فى القصيدة الجاهلية، ويمكن تمثيل إحدى الحكايات المبسّطة حكاية التاجر والعفريت[1]، بالترسيمة اتالية لأنّ تمثيل الحكايات المتراكبة بالترسيم يحتاج مساحة أكبر تخرج غالباً عن قصديّة ما تجب الإشارة إليه :



(١) ألف ليلة وليلة – المكتبة الثقافية – بيروت – ط١٩٨١ – من ص ٤١ – ٢٢ – المجلد الأول.

ومن الواضح إنّ ما يقلّل من شأن التأثير المباشر لألف ليلة وليلة فى آليات الاستدارة الحكائية المعاصرة، عدد من الأمور فى طليعتها أنّ استدارات ألف ليلة وليلة تستمرّ فى التصاعد والتداخل دونما ضابط، بينما يغلب على الاستدارات الحكائيّة المعاصرة عودتها إلى نقطة البداية بعد استكمال دورة واحدة، بحيث لا يؤدّى استمرار تصاعد الاستدارات إلى إضاعة الخيط الحكائىّ الأصلىّ. بحيث تكون المشالهة بين الاستدارة الحكائيّة المعاصرة واستدارة التشبيه فى القصيدة الجاهلية التى تتضمّن بدورها خيطاً حكائيّاً، أقوى وأوضح من المشابهة مع استدارات ألف ليلة وليلة بالإضافة إلى أن القصيدة الجاهلية أقدم بكثير من ألف ليلة وليلة وماثلة فى البناء المعرفى والثقافىّ لأبناء المنطقة العربية أكثر، فهى تدخل فى صلب المناهج الدراسيّة لعدد غير قليل من البلدان العربية، بينما تنزوى ألف ليلة وليلة فى ثقافة المتخصّصين على الأغلب، وربّما على خلاف ماكان عليه الحال منذ قرون، وهذا جميعه يطرح إمكانية أن تكون ألف ليلة وليلة أصلا قد اعتمدت آلية الاستدارة التشبيهية فى القصيدة الجاهلية.

سابعا – متاهة الأعراب فى ناطحات السراب والاستثمار الأشمل لقضايا السرد التراثىّ

من أبرز الغايات التى قصدتها هذه الرواية الطويلة، تجوالها المتصالب أفقياً وشاقولياً فى ما يمكن تسميته بالذات الجمعيّة العربيّة الضاربة عميقاً فى التاريخ الذى يعود إلى البداوة الأولى، والواقفة اليوم على عتبات القرن القادم، يستمر العصر الراهن التكنوألكترونى – حسب تعبير الرواية – فى لفظها ونفيها إلى رعى الإبل فى الماضى السحيق وهى ذاهلة عن نفسها وعن كل شيء، تشبه ذلك الذى لم يفق من صفعة عنيفة، تلقّاها، مصادفة أو عمداً – لا فرق – وهذه الصفعة تتمثّل بالحضارة الغربية المعاصرة وإنجازاتها فى كافة المجالات.

وتجوال الرواية فى المساحة والعمق، أصاب عدداً من المرامى التقنية، والفكريّة التى تمحورت حول فكرة التيه القادم من عمق الصحارى التراثيّة الماضية إلى القرن العشرين ومدنه الغربيّة العملاقة، بحيث تم استبدال التيه الصحراوى القديم بضياع العرب المعاصرين فى منجزات الحضارة الغربية اتى لم يستطع هؤلاء العرب «الأعراب» تمثّلها، فقد بدا فى الرواية أنهم لم يغادروا بدواتهم الأولى، ومن الطبيعى بالتالى أن تشكّل الحضارة الحديثة المركّبة المعقّدة تيهاً لمحدوديّة البداوة، وأن تشكّل التكنولوجيا مأزقاً حضارياً شاملا لا تستطيع الروح البدويّة العشائريّة التعامل معه فمارست ضياعها الراهن الفريد.

الجوانب التى تجلّى عبرها استثمار التراث عموماً، وبعض أشكال السرد فيه خصوصاً متعدّدة فى هذه الرواية، التى يصعب العثور فيها على خيط حكائى محورى ينتظم بقية الخيوط مما يشكّل حيلولة

جزئيّة دون وصف ما تضمنته، خارج الطموح إلى لملمة الحياة العربية المعاصرة من المحيط إلى الخليج، ولذلك سيتمّ التوقّف فقط عند أبرز المسائل ذات الصلة المميّزة بالتراث والتى استثمرتها هذه الرواية، ويمكن ذكرها فيما يلى :

(أ) العنوان

أبرز ما يطرحه عنوان الرواية إشاعة الروح التهكّمية فى ثنايا العمل، بالإضافة إلى عدّ عرب اليوم مجرّد أعراب وجدوا أنفسهم فجأة فى عصر مكتظ بناطحات ذات وجود سرابى خالص سبّبت المزيد من تضليلهم ونفيهم إلى خارج هذا العصر، وخاصّة فيما يتعلّق بشتاتهم الراهن فى الوقت الذى تتّجه فيه الدول العصرية إلى الدخول فى تجمّعات وأحلاف وما شابه ذلك، فالمتاهة عنصر بعثرة وتشتيت، إنها لا تصير متاهة إلا إذا استطاعت تضييع الموجودين فيها، وضياع الجماعة بمدلوله الأشمل يقتضى بعثرتها بالضرورة، لأنّ بقاءها جماعة ، يعنى فى جملة ما يعنيه شكلا من أشكال إيجادها لذاتها، أو وعيها – ولو كان الوعى فى حدوده الدنيا – لهذا الوجود، ويعنى بالتالى انتصاراً – ولو محدوداً – ضدّ مطلقية الضياع.

وكلمة الأعراب منذ أن استخدمها القرآن الكريم لإطلاقها على بداة الجزيرة العربية – بحسب معظم التفاسير – «الأعراب أشدّ كفراً ونفاقاً»[(١)] صار من الممكن أن تشمل القبائل البدويّة – ولو شمولا مجازياً – فى ارتحالاتها اللانهائية، عبر البوادى والصحارى اللانهائيّة وغنيّ عن البيان ما تحمله القبائل البدويّة من علاقة خاصّة، بالتشتّت والبعثرة، التى حاربها الإسلام منذ أربعة عشر قرناً بفكرة التوحيد على المستويين العقائدىّ (الله والدين) والسياسىّ (الجماعة والدولة) . وغنيّ عن البيان أيضاً أنّ النظر إلى العرب بوصفهم أعراباً يحيل إلى وجع قديم عانى منه التراثيون، ويعانى منه المعاصرون على حدّ سواء.

السراب أيضًا قادم من الماضى، وهو عامل تضييع وتضليل، وهو مكوّن من ذرات ضوئيّة وجزئيات شديدة الدقّة، من بعض ما تطلقه الأرض من بقايات بخار قليل الكثافة، ولا يصح هذا الخليط من الذرّات سراباً إلا بعد انتشاره فى الأمداء اللانهائية التى ينسرح باتّجاهها البصر والسراب فى جانبه الفنّى التخييلىّ يحيلنا إلى الماضى الصحراوى الذى اكتنف وجود العرب خلال فترات طويلة من التاريخ، وهو لا يخرج عن مدلولاته الواقعية، بل يطلقها حتى حدودها القصوى سواء تعلّق الإطلاق ببثّ مناخ البعثرة والضياع أم تعلّق باستمرار الماضى السرابى حياً حتى هذه الأيام.

---

(١) قرآن كريم – سورة التوبة – صدر الاية ٩٧ .

أمّا كلمة ناطحات فهي الوحيدة التي تنتمي إلى قاموس العصر من جانب، وتشكّل عنصر ضمّ وتجميع من جانب آخر، بوصفها مجمّعاً ضخماً للسكن والمكاتب، لكنّ حصر وجودها في المدن الكبرى نيويورك خصوصاً يشكّل عامل بعثرة وتضييع، قد يكون أشد إيلاماً، وأكثر دقّة في تعيين مدلولات ضياع الماضي التراثي، وضياع التمسّك الراهن بالانتماء إليه في متاهات العصر، فالمدن الكبرى هي متاهة هذا العصر ، وما أكثر الذين يعدّون حياتهم في المدينة تجسيداً لحالة الضياع، وحين تصبح المدينة غابة من الأبراج، والكتل المعمارية العملاقة فإنّها تضيّع الإنسان من خلال إشعاره المستمر بدونيّته وقزامته حجماً وفعاليّة.. إزاء عناصر العملقة البارزة فيه، ومن خلال إشعاره بتشييئه وعطالته عن إثبات الموجوديّة، وعجزه عن الفعل، وهي أيضاً متاهة في داخلها، رغم انضمامها في كتلة واحدة، شديدة التناسق من الخارج، فمن ذا الذي لا يضيع بين آلاف الشقق والقاعات والغرف والشرفات والمكاتب ذات الاستعمالات المتعدّدة داخل المبنى الواحد، فضلا عمّا تحمله الناطحات الأمريكية من رموز التضييع الأخرى على المستويين الاقتصادي والسياسي في العالم المعاصر، فهي العنوان الأبرز في القرن العشرين لمقرّات الشركات متعدّدة الجنسيّات والكارتلات، والتروتسات، والتجمّعات الصناعيّة الكبرى، والمصارف الكبرى، ومكاتب أجهزة الأمن، وتجار المخدرات، وعصابات المافيا فكيف لايتوه الأعراب البداة في هذا العالم، وعرب اليوم يبدون في الرواية مصرّين على العيش في عصور البداوة الأولى ومتاهة الماضي.

إنّ احتواء العنوان على كلمة ناطحات لا يكتفي بمعاينة العلاقة الخاصّة بين الأمريكان والأعراب في القرن العشرين، وإنما يحاول أيضاً كسر الرتابة الأفقيّة التي ينذري فيها العنوان، فالمتاهة، والأعراب خلالها، والسراب المرتسم في خطوط الأفق جميعها انسياج أفقي مترامي الأبعاد، فتأتي الناطحات رغم إسنادها النحويّ والدلاليّ إلى السراب، فتكسر رتابة الاتّجاه الأفقيّ ومقاطعته باتجاه عموديّ، يمكن تكراره، بواسطة صيغة الجمع في كلمة ناطحات فالاتجاه العموديّ هنا لا يشكّل مع الاتجاه الأفقيّ تصالباً أحاديّ الدلالة، إنه يتكرّر ليمنح المتاهة قدرة أقوى على التضييع، ولكي ينسبها للقرن العشرين وحضارته النامية باتجاهات عموديّة لانهائيّة، ففي الماضي. كانت الأفكار والعقائد وابتهالات البشر وأدعيتهم وأحلامهم ومخاوفهم وخيالاتهم تسير باتّجاه الأعلى، وفي القرن العشرين، تمّ استبدال هذه العناصر بعناصر مادّية ناطحات السحاب، والطائرات، والصواريخ العابرة للقارات، والأقمار الصناعيّة، وهوائيّات التلفزيون، ومركبات الفضاء...[1].

(١) المتاهة العربية المعاصرة – صلاح صالح – مجلة المعرفة – دمشق – العدد ٣٣٧ – تشرين الأول ١٩٩١ – ص١٤١ .

إن أبرز ما ينطوى عليه العنوان بصدد محاولات استثمار السرود التراثيّة، هو تقسيمه إلى مقطعين متناظرين، موقّعين بواسطة السجع الذى أشاعته المقامات فى التراث النثرىّ العربىّ عموماً، وفى عناوين كثير من الكتب التى ألّفت فى العصور التى تسمّى عصور الانحطاط خصوصاً حيث كان التقسيم الإيقاعىّ المعتمد على السجع أمراً شديد الشيوع فى مؤلّفات تلك الأيّام وقد استمرّ حتى مطلع القرن، من غير أن يعنى ذكر ذلك أنّ الكتب التى يتشكّل عنوانها من مقطعين موقّعين بالسجع، كتب قليلة الشأن، أو تتضمّن مظاهر مما سمّى بانحطاط تلك العصور، بل يمكن الذهاب من خلال بعض الأمثلة المدرسيّة المشهورة إلى خلاف ذلك تماماً، حين يقفز إلى الذهن على سبيل المثال كتاب تاج العروس فى شرح نفائس القاموس أو مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب... بينما يذهب عنوان رواية مؤنس الرزاز إلى إشاعة الروح التهكميّة فى الحياة المعاصرة للعرب منذ العبارة الأولى فى الرواية، العنوان الذى لا يجوز فصله عن النصّ، من خلال علاقة الإسناد المجازىّ بين الناطحات والسراب.

(ب) صياغة العبارات

تضمّ هذه الرواية تنوّعاً لغوياً لافتاً، يتراوح بين المحكيّة الأردنيّة، والعبارات التى توحى بصدورها عن عرب القرون الهجرية الأولى، واللغة الشعريّة الراقية التى تنتسب إلى أرقى ما ابتدعته شعريّة القرن العشرين عربياً وعالمياً، بالإضافة إلى تضمين كثير من الأقوال المختلفة فى السياسة المعاصرة وعلم النفس وما شابه ذلك.. وفيما يتعلّق بالصياغات والعبارات ذات العلاقة الخاصّة باستثمار التراث السردىّ، فإن ذلك يأتى فى شكلين :

الأوّل : خاصّ بالتضمين أو التناصىّ، حيث وضع الكاتب فى صدر بعض الفصول عبارات وأقوالا من التراث النثرىّ العربىّ بعضها من الحديث الشريف : **الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا**(١)، وبعضها لابن خلدون. **لابدّ فى القتال من العصبيّة**(٢) وهناك عبارة أبى حيّان التوحيدى التى أتت خلال الساق، ولم يفرد لها الكاتب حيّزاً مستقلا كما فعل مع المثالين السابقين الواردين بوصفها عناوين شارحة أو داعمة : **حتى متى نستظلّ بشجرة وقد تقلّص عنها ظلّها**(٣).

والثانى : خاصّ ببعض الأنساق التى اعتمدها الكاتب فى سرد بعض الوقائع المنسوبة إلى الشخصيّات التى توحى بأنها شخصيات تراثية وتعيش بالتالى فى زمن مبهم قديم، وراعى الكاتب فى

---

(١) متاهة الأعراب فى ناطحات السراب – ص٣ .

(٢) نفسه – ص١١ .

(٣) نفسه – ص٩٤ .

العبارات التى أجراها أيضاً على لسان هذه الشخصيات ما يسمّونه مقتضى الحال فجاءت على غرار ماقرأناه فى التراث النثرىّ العربىّ عموماً، والسردىّ خصوصاً، كما فى مثل هذه العبارات المقتطعة من أماكن مختلفة من الرواية :

- ذا غلام يبلغ الأسباب، ويركب السحاب، ثمّ يهوى فاجعاً كالشهاب[1] .

أنا الإمام الكبير، العالم العلامة. غيّاث للنفوس، ومبدأ المعارف وختمها، ألقت الكرامات والعلوم زمامها بيدى. وملّكتنى ما أضاهى به كثيراً من قلبى. وقلّ أن تكون لأحد من بعدى، فهى جارية وفق مرادى، سائغة لى حالتى إصدارها وإيرادها[1] .

- إنها أمارات الولاية العليا.. التى حظر على العقل تفتيشها وعلى اللسان تكشيفها[3] .

من صبر عن سواى أبصرنى[4].

إن رأيتمونى اختفت همومكم وإن رأيتم همومكم لن ترونى. [5] .

ومن الواضح أنّ ماتشى به هذه العبارات ينحدر انحداراً مباشراً من التراث السردىّ العربى القديم..، وأنّ انتزاعها من سياقها داخل الرواية المعاصرة، يضعها إلى جانب ما يماثلها فى التآليف القديمة، بغض النظر عن طبيعة توظيف هذه العبارات داخل الرواية المعاصرة وما تشيعه من أجواء تهكميّة، وسخرية سوداء أحياناً، وما تراعيه من تنوّع لغوى، تقتضيه طبيعة الزمان والمكان، وتقتضيه أيضاً طبيعة الشخصيّة التى تجرى على لسانها هذه الأنساق اللغوية أحياناً أخرى.

(جـ) الشخصيّات وأسماء العلم

إنّ مجرّد استعراض موجز سريع لبعض أسماء العلم، التى يحمل بعضها شخصيّات روائية، ويأتى بعضها بشكل عابر دون أن يكون له شأن متّصل بالأحداث والأقوال فى الرواية، يكفى لتبيان جانب كبير ومهم ممّا استثمره الكاتب من قضايا التراث وشؤونه المختلفة ابتداء من اسم الشخصيّة

---

(١) نفسه – ص٢٠٠ .

(٢) متاهة الأعراب فى ناطحات السراب – ص٢٩٩ – ٣٠٠ .

(٣) نفسه – ص٣٠١ .

(٤) نفسه – ص٣٩٤ .

(٥) نفسه – ص٣٩٤ .

المركزيّة فى الرواية «حسنين» الذى يتكون اسمه كما هو معروف من دمج اسمى الحسن والحسين وانتهاء بعشرات الأسماء والشخصيات والأعلام الأخرى كآدم، والحسين بن على، وكربلاء، وعروة الوردىّ، والصعاليك، ورعاة الإبل، وشهريار، وشهرزاد، والقبائل، والأمويّين والعباسيّين والحجاج بن يوسف، وابن عباس، والمهدى المنتظر وطسم وجديس.. وغيرهم.. مع ملاحظة أن الدلالات الفكريّة والنفسيّة والمعتقديّة التى يمكن أن تشى بها أو تشيعها بعض الأعلام السابقة، لا تخرج باستلهام التراث عن إطاره الذى سبق التجوال فيه فى هذا الفصل، وإنّما تؤكّد شموله وتغلغله إلى مختلف الجوانب التى يشتملها تنوّع السرود العربية المعاصرة.

(د) تقطيع السرود ورصف المشاهد والوحدات الحكائيّة البدئيّة

هناك فروق متعدّدة بين البعثرة المتعمّدة فى بعض كتب التراث، والتقطيع المتعمّد للخيوط السرديّة المحوريّة فى الرواية العربيّة المعاصرة، سبق استعراض معظمها خلال مواضع مختلفة من البحث، والرصف التجاورىّ للمشاهد يختلف عموماً عن البعثرة المتعمّدة للموادّ الحكائيّة المختلفة فى متاهة الأعراب فى نطاحات السراب رغم الدرجة العليا للمشابهة بين الأمرين، ولكن الفرق يتجلّى فى أنّ رصف اللوحات والمشاهد الجزئيّة يترك للقارئ فعل إيجاد الروابط التى تنتظم ذلك التجاور، وكلّ لوحة – بشكل عام– تشكلّ وحدة مستقلة تعيش اكتمالها الخاص بطريقة ما، ولا يشترط فيها وجود مادّة حكائية كما فى الفصول المكونّة من أقوال الصحف فى رواية «ذات» بينما تذهب متاهة الأعراب فى ناطحات السراب إلى إمساك عدد من الخيوط الحكائية المكتملة وتسير بها بشكل غير منتظم، وينتهى بعضها عند انتهاء المادّة الحكائية المكتملة المتعرّضة لرؤيا جديدة فى الرواية كما فى مثال «الراقد فى الكهف مع ببّغائه»(١) . و «المبارك الذى قتل صاحبه فى الجب» ... (٢) .

وعلى الرغم من أنّ ما تضمّه هذه الرواية يذكّرنا ببعض الأنماط السرديّة الغربيّة التى سبق استعراض بعضها، فإنّها تحاول أن تعتمد أنماطاً من السرود التراثيّة يتجلّى أبرزها فى انتهاج آلية البعثرة والانتقال لا يخضع لضوابط من مادة حكائيّة إلى أخرى، بالإضافة إلى حشد كمّية كبيرة من المعلومات والأقوال المنسوبة لشخصيّات مختلفة بعضها عربىّ وبعضها غربىّ.. وبعضها مات منذ

---

(١) متاهة الأعراب فى ناطحات السراب – من ص ٤١ إلى ٥٢ .

(٢) نفسه – من ص ١٢١ إلى ١٢٦ .

قرون وبعضها مازال على قيد الحياة.. وهناك إلى جانب ذلك اختلاف فى المساحة النصّية التى يفردها الكاتب لكلّ مادّة حكائيّة، و لكلّ وحدة بدئيّة، أو خيط سرديّ يواصله الكاتب حتى آخر صفحات الرورواية أ و يتركه فى المنتصف، ليبدأ سواه، فالأمريكى كريستوفر الذى جاء إلى صحارى السراب ليستثمر سرابها يبدأ خيطه من منتصف الرواية، ويستمر الخيط السرديّ الخا ص بحسنين من بداية الرواية حتى نهايتها، ويتخلّل ذلك كلّه أخبار ذئاب الآدم وسلالته العجيبة من الجنرالات. وقد اعتمد الكاتب بعض الوسائل أو الحيل السرديّة إذا صحّت التسمية ليمنع موادّ روايته من الوقوع فى التناقض والتنافر، فلذلك سمّى بطله حسنين **سمّوه حسنين فهم توأمان فى غلام واحد. وليس توأمين فى غلامين كما تنبأت من قبل**[1] واستفاد الكاتب أيضاً من رسوخ فكرة التقمّص فى ثقافة المنطقة، فبالتقمّص يستطيع الإنسان أن يعيش عشرات الحيوات فى عشرات العصور وعشرات الأمكنة، وأن يتذكّر معظمها، وأن يكون بالتالى حصيلتها كلها، دون إحساس بالتناقض مع المنطق العلمى الذى يسود العصر، والرواية ملأى بالمؤمنين بالتقمّص القادرين على الثرثرة كثيراً حول حيواتهم السابقة : **تحكى عن العتمة والمهدى الغائب وأبيها النازل من سلالة نبتت ما بين النجف وكربلاء، وتحكى عن أمّها التى تومن بالتقمّص. أمها التى عاشت ألف حياة وحياة، وكانت تتذكّر(سبعاً) منها بكلّ تفاصيلها. تشرد عيناها المبرقتان أبداً وهى تحكى عن العتمة.**

وأنا أخاف. أبى لا يخاف العتمة. أبى بطل. قال إنه أقوى من أديب الدسوقى، ومن شمشون الجبار، وأ قوى من فريد شوقى كمان،... [2] والرواية بشكل عام بأمثلة عديدة من هذه الانتقالات أو القفزات بين الماضى السحيق والحاضر والمستقبل من جا نب، وفيما بين الأمكنة المتباعدة من جانب آخر.

(هـ) مراجعة بعض الحكايات القديمة المخزونة فى ذاكرة المنطقة

هناك جرأة خاصّة لابدّ من الإشارة إليها فيما يتعلّق بتناول الحكايات التى درجت المنطقة على عدّها حكايات مقدّسة، حيث أخضعتها الرواية لصياغات بديلة، ووضعت لها خواتيم بديلة، ومنها على سبيل المثال حكاية أهل الكهف المشهورة، فتتحول فى الرواية إلى سلسلة متّصلة من الاختباءات والملاحقات والمطاردات الدؤوبة، ففى كلّ قرن أو بضعة قرون، كان المطارَد مع ببّغائه – بدلا من

---

(١) متاهة الأعراب فى ناطحات السراب – ص ١٢ .

(٢) نفسه – ص ١٣ .

كلبه – يلجآن إلى الكهف، ليستيقظا بعد مئة عام أو أكثر، وكما فى الحكاية المعهودة يظنّان أنّهما مكثا يوماً أو بعض يوم، وحين يخرجان يفاجآن بمرارة الحقيقة ورعبها، إنّهما مازالا مطلوبين وملاحقين بدأب بوليسى منقطع النظير، والاختباء والنوم إلى مالانهاية[1]. وهناك أيضاً حكاية الإلقاء فى الجب أو اللجوء إليه، حيث ينزل إلى الجب اثنان بدلا من واحد، فيقوم الثانى (غير المبارك) بذبح (المبارك المرتقب) وحين يجيء المخلّصون المؤمنون بصاحبهم الملقى فى الجب، ينتشلون الثانى (غير المبارك) القاتل، والمزوّر. فيباركونه ويقدّسونه دون أن يعنيهم كونه فى الأصل مباركاً أم مزيّفاً[2].

وهناك أيضاً حكاية الذين يصطحبون رجلا خارقًا بالمفهوم القدسىّ ويصرّون على اصطحابه رغم تحذيره إيّاهم بأنهم لا يطيقون فى اصطحابه صبراً، فلا يزيدهم الإصرار على التحذير إلا إصراراً على المرافقة، وحين يرتكب فعلته الأولى التى يبدو ظاهرها – وباطنها – جريمة نكراء، يستنكر أحدهم هذه الفعلة طالباً التفسير والتسويغ، فيمتعض السيّد المقدّس امتعاضاً شديداً، ويحذّر مصطحبيه من مغبّة التهاون فى عقاب صاحبهم، وإلا امتنع عن الاستمرار فى اصطحابهم، فيقتلون المستنكر، لينالوا بركة المقدّس مسدّساً كاتماً للصوت ويقتل الباقين المستمرين معه طمعاً فى نيل الرضا والبركة والحصول على التسويغ والتأويل[3]. والاستيلاء فى هذا الإطار على موادّ حكائيّة مخزونة فى ذاكرة المنطقة يشكّل استلهاماً واستثماراً لجانب أساسى من الترا ث المتصل مباشرة بالسرود القديمة، مهما كانت طريقة تناوله.

كان سراب الرواية أشد خطورة وقدرة على الإيهام من السراب الصحراوىّ المعروف، لأنه يخدع جميع الحواسّ بما فى ذلك اللمس والذوق، ففى هذه المنطقة يفقد الناس مطلقية الإيمان بما هو محسوس وملموس، ويطلقون إيمانهم باتّجاهات يصنعها السر اب، ويكون موضوع الإيمان ناتجاً عن إحالة سرابية. إنّ أعراب الرواية لا يثقون بأنفسهم، ولا يثقو ن بحواسّهم ولا بما يلمسونه، ولا بما يتثبتون من حقيقته بحواسّهم الخمس، يخلطون الوهم بالواقع، والمادّى الملموس بالحلم والكوابيس، ولا يملكون دليلا قادراً على إقناعهم بحقيقة العالم وتجسّده المادّى، وكأن العالم ليس إلا صورة انعكاسية

---

(١) متاهة الأعراب فى ناطحات السراب – من ص ٤١ إلى ٥٢ .

(٢) نفسه – من ص ١٢١ إلى ١٢٦ .

(٣) متاهة الأعراب فى ناطحات السراب – من ص ١٠١ إلى ١٠٩ .

لعالم اخر غائب فى التصوّرات، وتغيّبه عنهم – لمصلحتهم أو لأمر لا يفقهون كنهه – قوى مطلقة القدرة، ومطلقة الغموض.

صحراؤهم مكتظّة ببحيرات السراب الواقعة خلف جبال المرايا، وجبال المرايا، بداية المتاهة ونهاية العالم المأمون، وجبال المرايا لا تكتفى بتضليل الناظر إليها من خلال ملاستها العجيبة، واكتفائها بعكس ما يقع خارجها، إنها أيضاً حاجز مزدوج، مكانىّ وزمانىّ وتملك القدرة على مسح ذاكرة الذى يجتازها إلى خارج المتاهة، وبحيرات السراب ليست سر اباً يعهده العطش فى الصحارى. أنهم يلمسون ماءها، ويبتردون فيه، ويعبون منه ويرشقونه فى الأعالى، حتى إن كريستوفر كولومبس الأمريكى غطس فيه هاوياً من أعلى المئذنة للتثبّت من كونه ماء حقيقياً، لكن السراب – البترول لم يكن يروى عطش الأعراب، ولم يستطع أن يرطّب حلق أحد، أو يطفئ النيران المتّقدة فى جوف أحد، فلا يملك الأعراب إزاءه إلا الشكّ بمصداقية حواسّهم، والشكّ بالتالى بمصداقيّة وجودهم ذاته ووجود العالم الذى يعيشون فيه (١).

تجدر الإشارة إلى أن عوالم هذه الرواية لاتقتصر على معالجة بعض القضايا الضاربة عميقاً فى التراث، وبالمقابل، فإن السرود العربيّة المعاصرة التى سعت إلى استثمار السرود التراثية واستلهامها على أكثر من صعيد تتجاوز ما نجده فى رواية مؤنس الرزاز الذى اتّخذ استثماره لبعض القصص التراثيّة الشائعة، وبعض ما استعمل فيها من صياغات وتراكيب منحى انتقاداً تشيع فيه روح تهكّمية سوداء، تتجاوز بدورها قضايا التأصيل الفنّى، والبحث عن فتح مسالك جديدة أمام السرد العربى المعاصر الذى تسعى نماذج كثيرة منه إلى أن تتأسس على التراث السردى العربى، تتجاوز ذلك لتعاين الوضع الذيلى الراهن للمنطقة العربية التى يؤمن غالبية أبنائها بأنهم مازلوا كما كانوا أيام نشر الدعوة الإسلامية **«خير أمّة أخرجت للناس»** ناسين تتمّة الآية الكريمة التى تشترط لهذه الأفضليّة الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر **«تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر»**(٢) أى نفى إطلاق الأفضلية وربطها بدور الريادة الحضارية والأخلاقيّة المعرفيّة على المستوى الذى يتجاوز محدودّية التفكير البدوىّ، ويعيد إلى الأذهان ما يفترض أن يكون عليه عرب اليوم ضمن الخريطة الحاليّة للعالم. على خلاف صورتهم المرسومة بإتقان فى متاهة الأعراب فى ناطحات السراب وتكثفها بوضوح أشدّ هذه البطاقة الشعرية التى تضع أعراب اليوم – وليس عربه – فى الحدود السفلية لتراتبيّة العالم المعاصر، ملهين بجمع النقود وتمرير الأيّام.. وسلاحهم الوحيد فى مواجهة العصر ومجاهليه القصوى ماورثوه عن الأجداد :

---

(١) المتاهة العربية المعاصرة – صلاح صالح – مجلة المعرفة – ص ١٣٥ .

(٢) قرآن كريم – سورة، آل عمران ، الآية ١١٠ .

فى أسفل وادٍ

يجلس أعرابىٌ

يحصون نقوداً

أيّاماً ودهوراً

ويرون نجوماً

تسقط خلفَ تلالْ

فيقومون إلى الليلِ

وفى أعينهم ضوء الأجداد(١).

والمسألة هنا ليست مرافعة سياسيّة حسبما يمكن أن يتّجه إليه توتّر النبرة، ولكن من الصعب – إن لم يكن من المستحيل – فصل الشكل عن المحتوى – فى معالجة أيّ عمل فنىّ، فقد سعت روايات عربية كثيرة إلى استلهام الرائع الثمين فى تراثنا النثرى عموماً، والسردىّ خصوصاً، وقد سبق التمثيل على أمثلة منها، ولم تستطع روايات أخرى أن تنصرف عن رؤية الجوانب السلبية المؤسفة لاستمرار مثالب الماضى حيّة تتحكّم فى كثير من شؤون حيواتنا المعاصرة، وقد استعارت هذه الروايات لغة العصور السالفة حيناً وقصصه وبعض أنماطه التعبيرية حيناً آخر.. وهى فى استعارة ذلك ساهمت فى تكريس نمط سردىّ يتمتّع بقدر لافت من الجدّة أو على الأقل بشّرت بوجود هذا النمط.. فهو يستثمر ما أنجزه التراثيون على مستويى مادّة الحكى وتقنيات عرضها، ويتجاوزه فى ان واحد، ويفترق فى الوقت نفسه عن الأساليب والأنماط المعهودة فى السرود الغربيّة والسرود العربيّة التى سارت على منوالها، مع الإشارة إلى ذكر الافتراق عن السرد الغربى لا يتضمّن حكم قيمة. ولكن وجود الظاهرة – فنيّة كانت أم فكريّة – يقتضى اجتذاب الاهتمام والانصراف إلى معالجتها بغضّ النظر عمّا إذا كانت سبل المعالجة تصبّ فى المآل المنتظر أم تفارقه إلى مآلات أخرى خارجة عمّا يسمّونه أفقاً للترقّب والانتظار.

---

(١) ضياء العزاوى. من مجموعته رجل يلقى أحجاراً فى بئر – نقلا عن مجلّة الناقد – لندن – العدد (٣٥) زيار ١٩٩١

خــاتمــة

الاستمرار فى إنتاج النصوص الروائية على امتداد الرقعة الجغرافية للناطقين بالعربية، يعنى استمراراً موازياً فى إنتاج أشكال يردية جديدة، ويعنىّ أيضًا استمراراً فى الشغل على هذه النصوص للتعامل مع قضايا سرديّة لم يتمّ التطرق إليها قبلا، وبدهىّ أن متابعة جميع ما يستجدّ عملية تخرج عن نطاق الإمكانيّة، ولذلك.. تمّ الاكتفاء بمعالجة ما عولج من قضايا سرديّة وجد البحث أنّها الأكثر اشتمالا للنصوص الروائيّة العربيّة المعاصرة، والأكثر تواتراً بين أغلبيتها، ولم يغب عن الذهن إمكانية تشعيب القضايا السرديّة المعروضة إلى قضايا جزئيّة وثانويّة، بالإضافة إلى إمكانية إخراج القضايا التى تمّ الشغل فى إطارها من إطار النظريهة رلى رطار الشغل التطبيقى، والإطار الذى يقدّم أهميّة الموضوع على طرائق معالجته، إذا تم النظر رلى تلك القضايا من موقع مغاير يزخذ فى طليعة اعتباراته وحساباته ما أنجزه الغربيّون فى إطار نظرية الرواية.

الادّعاء بعد القضايا التى اشتغل البحث فى إطارها قضايا كبرى شاملة لجميع ما أنتجته الرواية العربية المعاصرة، أ مرّ بعيد عن مطلقية الصواب. فهناك دائماً ما يبدو عصيهاً عل الضبط والتحديد، وهناك أيضًا تلك المسافة التى لابدّ من وجودها بين التصوّرات النظريّة والواقع النصّى الذى يفترض دائمًا أن يكون المصدر الأساس - وربما الوحيد - لاستيلاد تلك التصوّرات، وتنظيمها، ومحاولات رصد تأثيرها فى ما يلى وجودها من نصوص،.. وهذا ما حاول البحث التزامه قبل كل شىء.

استهدف البحث فى منطلقاته الأولى معظم - أو جميع - ما تمّ عرضه فى إطار القضايا السرديّة الرئيسيّة السابقة، ولكن من الطبيعىّ إثر ذلك أن تبرز من خلال الشغل مجموعة من النتائج التى لم تكن متوقعة بالمعنى الدقيق للتوقّع، وبعض هذه النتائج يشكّل تحريضاً، أءو دافعًا لاستكمال الشغل فى إطار القضايا السرديّة، وسواها من القضايا الكبرى والجزئيّة الخاصّة بالرواية العربيّة ونظريتها المنشودة،.. وعموماً يمكن ذكر أبرز النتائج فى النقاط التالية :

١ - أولى هذه النتائج وأبعدها - من الناحية الظاهريّة - عن القضايا السردية، هو النقص الملحوظ فى الشغل الدرسىّ والنقدىّ والنظرىّ على الرواية العربية التى صارت تشكّل ملحماً رئيساً فى المشهد الثقافى العربى الحالىّ، وتشكّل أيضاً حيزاً لا يمكن إغفاله من الخريطة الخاصّة بالرواية العالميّة هذه الأيّام، مقابل وفرة ملحوظة فى إنتاج النصوص الروائيّة.

٢ – السرديّات أو علم السرد فرع مستحدث فى الثقافة العربيّة عموماً، وفى الدراسات الروائية خصوصاً، ولذلك.. مازال يتمتّع بقابلية كبيرة للمواكبة والمتابعة والتطوير، ويعانى أيضاً من عدم وجود تآليف خاصّة به تساعده على الانطلاق من أسس أكثر متانة ممّا يبدو حالياً من اتكاء – شبه كلّى – على ما أنجزه الغربيّون فى هذا المجال،.. وخاصّة أن الجنس الثقافىّ – إذا تمّت المواضعة على عدّ الشغل فى إطار السرديّات والرواية جنساً ثقافياً – يتأسس غالباً على أجناس ثقافية مماثلة مهما بدأ أنّ الجنس المستحدث خالص الانقطاع عمّا سبقه من تآليف.

٣ – اتكاء الباحثين العرب على ما أنتجه الغرب فى إطار النظرية الروائية ، أدى إلى نشوء فجوة كبيرة بين الواقع النصّى للرواية العربية والشغل النظرىّ عليها، ممّا يستوجب الانطلاق من الواقع الفعلىّ للرواية العربية إلى جميع التصوّرات النظريّة والنقديّة، والمقاربات المختلفة مهما بدا أنّ النتائج التى يمتلكها الغرب فى هذا الاتجاه باهرة وقيّمة، لأنّ تلك النتائج النظريّة تأسّست أصلا على الرواية الغربية جملة وتفصيلا.

٤ – وجدت بعض الروايات فى سرد المادّة الحكائيّة المحليّة سبيلا سهلا للتأصيل والافتراق عن الأنماط الر وائيّة الأخرى، ورأت أن مجرّد سرد الموادّ ذات الطابع المحلّى بأية طريقة، كفيل بجعل الرواية تحقق فرادة خاصّة، يسعى إليها الروائيون جميعاً، بالإضافة إلى أنّ سرد المادّة المحلّية والشؤون التى يراها أبناء منطقة معينة وفقاً على منطقتهم، يستطيع مخاطبة عدد من الهواجس التى تنتاب عدداً كبيراً من الأشخاص – كتاباً وغير كتاب – فى إطار العلاقة مع البيئة الأولى التى احتضنت النشزة الأولى على الأصعدة النفسيّة والاجتماعية والسياسيّة.. وعلى صعيد رغبة الكاتب فى أن يصل بيئته المحلية – الضيّقة جداً معظم الأحيان – بالعالم –. ولم تستطع معظم الروايات ذات النزعة المحليّة أن تحقّق السويّة الفنّية المنشودة، لعدد من الأسباب يقع فى طليعتها رغبة الكاتب فى أن يقول كل شيء له صلة بمحليته، بالإضافة إلى أنه الكاتب يثمّن كثيراً من المواد الخاصّة ببيئته المحلّية ويراها على درجة كبيرة من الجدارة بتكوين موادّ حكائيّة مبتكرة، بينما لا يراها الاخرون من المنظور نفسه بالضرورة.

٥ – الرواية العربية التى طمحت إلى موازاة التلفزيون فى طرح التنوّع والغزارة المعرفية عمدت إلى إدخال التقنية الحديثة فى السرد سبيلا لإنتاج المعنى، محققة بذلك تفاعلا فريداً بين الشكل والمحتوى، بحيث يصبح الشكل غاية بذاته، فلا يكتمل المعنى وتتضح الدلالات خارج اعتما د شكل بذاته، وعلى هذا الأساس يستزئر الشكل الذى بدا فى بعض النماذج الروائية مجرّد تفكيك وبعثرة للبنيات والخيوط الروائية، بدور الجاذبية الجمالية وطرح الرغراء السردى الذى لابدّ من وجوده لتصير الرواية رواية.

٦ – كان الفرق كبيراً، من الناحية الخاصة بمقتضيات فنّ الرواية ونواظمه المختلفة، بين السير الذاتية التى كتبها روائيّون، والسير الذاتية التى كتبها آخرون ليسوا روائيون، حيث استطاعت الطائفة الأولى التى كتبها روائيون، أن تنضمّ إلى فنّ الرواية بجدارة ملحوظة، بينما لم تستطع الطائفة الثانية فعل ذلك، وعانى قسم من السهير من الابتذال والمبالغة فى عرض الظروف السيئة جداً التى أحاطت نشأة الكاتب وتكوّنه وتحوّله إلى كاتب، ووجد البحث أنّ إخضاع السِّير الذاتية إلى ما تخضع له المادّة التاريخية أو الوثيقة الاجتماعية من امتحان خاص بتبيان الصدق من الكذب، لا يؤثر فى السويّة الفنيّة لهذه السِّير، وخلص إلى أن التزام الصدق فى الكتابة الفنيّة أمر غير وارد، لاستحالة قول كلّ شىء فى عمل واحد قبل كلّ شىء، ومعروف أن مجرّد ذكر أشياء بذاتها والامتناع عن ذكر أخرى، يعنى قدراً من مجانية الحقائق بمعناها الأكثر إطلاقاً.

٧ – رغم القطيعة التى حاولتها الرواية مع البلاغة الشعريّة، وسعيها إلى إحلال جماليات السرد محلّ جماليات الشعر، فقد مارست الشعرية سلطتها التاريخية، وفى الحدّ الأدنى دالّتها الجمالية على عدد من المستويات، واحتفظت نصوص كثيرة بظلال لا حصر لها من تأثيرات الشعريّة التى استطاعت الرواية إغنائها، ومدّها بآفاق جديدة، لم تكن فى مرمى مقارباتها، واستطاعت الرواية بالمقابل استثمار خصوصيّة اللغة العربية وخصائصها الصوتيّة والجمالية لرنتاج عدد من الأنساق السرديّة تزخر بفيض من الجماليّات الشعرية الخالصة قلّما نجدها فى الأعمال الشعرية نفسها.

٨ – التفت روائيون عرب فى الآونة الأخيرة إلى مايزخر به التراث النثرى العربى – الإخبارى خصوصاً – من سرود تتمتّع بإثارة خاصّة تخرج فى عمومها عمّا ألفناه فى الرواية الغربية والعربية التى احتذت أشكال التأليف الروائى الغربى شكلا ومحتوى، وحاول هؤلاء استثمار ما وجدوه فى السرود التراثية لإصابة غايتين فى وقت واحد، تتلّخص الأولى فى السعى إلى تأسيس سرد عربى خالص النسبة إلى العربية، يتأسس على الأساليب النثرية التراثية، ويجعل الماضى مستمراً فى الحاضر، ويقطع المتبقى من صلاته مع السرود الغربية. وتتلّخص الثانية فى السعى إلى الابتكار والتجديد حتى لو كان السبيل إلى ذلك قائماً فى اعتماد أشكال سردية قديمة جداً ومهجورة أيضاً. فاستثمار تلك السرود لم يعن فى النماذج التى استثمرها نقلها ومحاكاتها، أو انتهاجها بشكل الى،.. بل تصرّف فيها الروائيون وأخضعوها حيناً، واكتفوا بالاتّكاء، على بعض التعابير والصياغات الجاهزة، والتضمين والاستشهاد والتمثيل فى أطر التناصّ أحياناً أخرى.

جرى التأكيد فى عدد من المواضع على أنّ القضايا التى تضمّنها البحث ليست كلّية القضايا التى يمكن بحثها فى إطار التعامل مع السرد العربى المعاصر، ليس فقط بسبب النسبية المفهوميّة التى يتمتع

بها مصطلح القضيّة ولا بسبب الاختلاف الموضوعى فى الموقع الذى تنطلق منه الرؤية لهذه القضيّة أو تلك. وإنما هناك عامل جوهرى يتعلّق بالفترة الزمنيّة اللتى استغرقها إنجاز البحث وما حدث خلال ذلك من إنتاج مستمر للنصوص الروائية، وتبلور كثير من المفاهيم النقدية والنظرية فى المنطقة العربية، وحدوث المزيد من الانفتاح على الثقافة العالمية، والتواصل التفاعلى معها، وما يعنيه ذلك من تحيز البحث فى زاوية تبدو ضيقة جداً من القطاعين الزمنى والمكانى، إذا ما قورن هذا الإنجاز المتواضع بالتطور الكبيرالذى أصابته الرواية العربية والشغل النقد والدرسىّ عليها، والشغل العام فى إطار الثقافة ونظرية الرواية، فى منطقة شديدة التنوّع والاتساع، وخلال مايزيد على ثلاثة أعوام حدث خلاله الكثير على المستويات كافة.

وإزاء هذا التنامى المتعاظم فى كل شىء تصبح المواكبة الفعلية الكاملة فى مرمى الحلم، ويبهت فى العين سطوع ذلك الحماس الذى كان وراء إنجاز ما تمّ إنجازه، فالمسافة التى يسعى أىّ بحث لمحوها بين الإمكانية والطموح ذات طبيعة هروبيّة ومعاندة، وهى لذلك تمعن فى التمدّد والاتّساع، إنّ ما أنجز فى هذا البحث قاصر عمّا كان مرجوّاً بالأصل؛ والسعى الدؤوب إلى مواصلة البحث، والحثّ على استتباعه بما يرفده ويسدّ نواقصه، هو السبيل الوحيد إلى تقليص الفجوة الموضوعيّة بين الإمكانية والطموح، والجسر الذى لابدّ من إقامته ودفعه، بعيداً وعالياً للخلاص من هروبيّة المسافة، والتغلّب على معاندات الاقتراب من الكمال.

المصادر والمراجع

مرتبة ترتيباً هجائياً بحسب أسماء مؤلّفيها

- القرآن الكريم

أولا - المصادر :

- إبراهيم - صنع الله مصر.

١ - ذات - دار المستقبل العربى - القاهرة - ط(٢) ١٩٩٣ .

- أصلان - إبراهيم مصر.

٢ - مالك الحزين - مطبوعات القاهرة - ط(١) ١٩٨٣ .

- الأعرج - واسينى الجزائر .

٣ - ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش - دار الجرمق - دمشق ط(١) ١٩٨٠ .

- بركات - حليم سورية.

٤ - طاذر الحوم - دار توبقال - الدار البيضاء ط(١) ١٩٨٨ .

- بركات - سليم سورية.

٥ - هاته عالياً.. هات النفير على آخره - دار التنوير - بيروت - ط(١) ١٩٨٢ .

- بن هدوقة - عبد الحميد الجزائر.

٦ - ريح الجنوب - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر - ط(٣) ١٩٨٤ .

٧ - نهاية الأمس - مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله - تونس - ط(٣) ١٩٨٩ .

- جبرا - جبرا إبراهيم فلسطين / العراق.

٨ – البحث عن وليد مسعود – دار الآداب – بيروت – ط(١) ١٩٨٧ .

٩ – السفينة – دار الآداب – بيروت – ط(٢) ١٩٧٩ .

١٠ – عالم بلا خرائط – بالاشتراك مع عبد الرحمن منيف – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ط(١) ١٩٨٢ .

– حبيبى – أميل فلسطين.

١١ – الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل – منشورات خاصة – بدون ذكر المكان – ط(١) ١٩٧٢ .

١٢ – سداسية الأيام الستة – منظمة التحرير الفلسطينية – دائرة الإعلام – دمشق – ط(٣) ١٩٨٤ .

١٣ – جزيرة العوض – الدار السودانية للكتب – الخرطوم – ط(١) بدون ذكر التاريخ .

– حيدر – حيدر سورية.

١٤ – الزمن الموحش .

١٥ – وليمة لأعشاب البحر – منشورات خاصة – ط(١) ١٩٨٣ .

– الخراط – أدوار مصر.

١٦ – رامة والتنين – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط(١) ١٩٨٠ .

١٧ – الزمن الآخر – دار شهدى – القاهرة – ط(١) ١٩٨٥ .

– خليفة – عبد الله البحرين.

١٨ – أغنية النار والماء – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط(١) ١٩٨٨ .

– الخليل – إبراهيم سورية.

١٩ – الضباع – دار الحوار – اللازقية – ط(١) ١٩٨٥ .

– خورى – إلياس لبنان.

٢٠ – أبواب المدينة – دار ابن رشد – بيروت – ط(١) بدون ذكر التاريخ .

– داود – أحمد يوسف سورية.

٢١ – الأوباش – وزارة الثقافة – دمشق – ط(١) ١٩٨٢ .

– الراهب هانى سورية.

٢٢ – ألف ليلة وليلتان – دار الآداب – بيروت – ط(٤) ١٩٨٨ .

٢٣ – شرخ فى تاريخ طويل – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط(٢) ١٩٧٩ .

٢٤ – الوباء – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط(١) ١٩٧٨ .

– الربيعى – فاضل العراق.

٢٥ – عشاء المأتم – دار الجليل – دمشق – ط(١) ١٩٨٦ .

– الرزّاز مونس الأردن.

٢٦ – متاهة الأعراب فى ناطحات السراب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط(١) ١٩٨٦ .

– زرزور فارس سورية.

٢٧ – المذنبون – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط(١) ١٩٧٤ .

– سعيد عبد الله سورية.

٢٨ – اختبار الحواس – رياض نجيب الريّس للكتب والنشر – لندن – ط(١) ١٩٩٢ .

– شغموم الميلودى المغرب.

٢٩ – الضلع والجزيرة – روايتان – دار الحقائق – بيروت – ط(١) ١٩٨٠ .

– شكرى محمد المغرب.

٣٠ – الخبز الحافى – دار الساقى – بيروت – ط(٣) ١٩٩٣ .

٣١ – الشطار – دار الساقى – بيروت – ط(١) ١٩٩٢ .

– الشيخ حنان لبنان.

٣٢ – حكاية زهرة – منشورات خاصّة – بيروت – ط(١) ١٩٨٠ .

٣٣ – مسك الغزال – دار الآدب – بيروت – ط(١) ١٩٨٨ .

– صالح الطيب السودان.

٣٤ – موسم الهجرة إلى الشمال – دار العودة – بيروت – ط(٢) ١٩٦٩ .

– صقر حسن سورية.

٣٥ – الوجه الآخر للسقوط – وزارة الثقافة – دمشق – ط(١) ١٩٩٢ .

– طوقان فدوى فلسطين.

٣٦ – رحلة جبلية رحلة صعبة – دار الشروق – عمّان – الأردن – ط(٢) ١٩٨٥ .

– عباس – عمر محمود – السودان.

٣٧ – الجنخانة – دار الهمداني – عدن – ط(١) ١٩٨٥ .

– عبد الحميد بندر سورية.

٣٨ – الطاحونة السوداء – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط(١) ١٩٨٤ .

– علي مكي محمد السودان.

٣٩ – السيسبانة – الدار العربية للكتاب – طرابلس ليبية – ط(١) ١٩٨٣ .

– غانم فتحي مصر.

٤٠ – ز ينب والعرش – مؤسسة روز اليوسف – القاهرة – ط(١) بدون ذكر تاريخ .

– الغيطاني جمال مصر.

٤١ – الزويل – دار المسيرة – بيروت – ط(١) ١٩٨٠ .

٤٢ – الزيني بركات – وزارة الثقافة – دمشق – ط(١) ١٩٧٤ .

– قاسم عبد الحكيم مصر.

٤٣ – الأخت لأب وسـاطور مـن دفـتـر الأحـوال – روايتـان – دار التنـويـر – بيـروت – ط(١) ١٩٨٣ .

٤٤ – قدر الغرف المقبضة – مطبوعات القاهرة – ط(١) ١٩٨٢ .

٤٥ – المهدي وطرف من خبرة الآخرة – دار التنوير – بيروت – ط(١) ١٩٨٤ .

– العقيد يوسف مصر.

٤٦ – الحرب فى برّ مصر – دار القاهرة للنشر والتوزيع – القاهرة – ط(١) ١٩٨٥ .

– المحمود يوسف أحمد سورية.

٤٧ – مفترق المطر – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط(١) ١٩٨٢ .

– المدينى أحمد المغرب.

٤٨ – وردة للوقت المغربى – دار الكلمة – بيروت – ط(١) ١٩٨٢ .

– المسعدى محمود تونس.

٤٩ – حدّث أبو هريرة قال – دار الجنوب للنشر – تونس – ط(٣) ١٩٨٩ .

– منيف – عبد الرحمن الجزيرة العربية.

٥٠ – الان هنا – مؤسسة عيبال. نيقوسيا – قبرص – ط(١) ١٩٩١ .

٥١ – الأشجار واغتيار مرزوق – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط(٤) ١٩٨٣ .

٥٢ – بادية الظلمات مدن الملح مطبعة العلم – دمشق – ط(١) ١٩٨٩ .

٥٣ – تقاسيم الليل والنهار – مدن الملح مطبعة العلم – دمشق – ط(٢) ١٩٨٩ .

٥٤ – التيه مدن الملح المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط(١) ١٩٨٤ .

٥٥ – سباق المسافات الطويلة – المؤسسة العربية للدر اسات والنشر – بيروت – ط(١) ١٩٨٣ .

٥٦ – قصّة حب مجوسيّة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط(١) ١٩٧٩ .

٥٧ – المنبتّ مدن الملح – مطبعة العلم – دمشق – ط(٢) ١٩٨٩ .

٥٨ – النهايات – دار الاداب – بيروت – ط(١) ١٩٧٨ .

– موسى صبرى مصر.

٥٩ – فساد الأمكنة – دار التنوير ودار المثلث – بيروت – ط(١) ١٩٨٢ .

٦٠ – مينه حنا – سورية.

٦١ – الثلج يأتي من النافذة – دار الاداب – بيروت – ط(٤) ١٩٨٢ .

٦٢ – القطاف – دار الآداب – بيروت – ط.

٦٣ – المستنقع – دار الاداب – بيروت – ط(٣) ١٩٨٥ .

– نصر الله إبراهيم الأردن.

٦٤ – براري الحمى – مؤسّسة الأبحاث العربية – بيروت – ط(٣) ١٩٨٣ .

– هلسا – :غالب الأردن.

٦٥ – زنوج وبدو وفلاحون – دار المصير للطباعة والنشر – بدون ذكر مكان الطباعة – ط(٢) ١٩٨٠ .

– وطّار الطاهر الجزائر.

٦٦ – تجربة في العشق – مؤسسة عيبال – نيقوسيا – قبرص – ط(١) ١٩٨٩ .

٦٧ – عرس بغل – دار ابن رشد – بيروت – ط(١) ١٩٧٨ .

– ونّوس – غسّان كامل – سورية.

٦٨ – المدار – وزارة الثقافة – دمشق – ط(١) ١٩٩٤ .

– ياسين – بو علي سورية.

٦٩ – عين الزهور – دار الحصاد – دمشق – ط(١) ١٩٩٣ .

– يخلف يحيى فلسطين.

٧٠ – نجران تحت الصفر – دار الآداب – بيروت – ط(١) ١٩٨٠ .

ثانياً – المراجع العربية :

– إبراهيم عبد الله.

١ – السردية العربية – المركز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء – ط(١) ١٩٩٢ .

– أبو ديب د. كمال.

٢ - فى الشعرية - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ط(١) ١٩٨٧ .

- الأصفهانى أبو الفرج.

٣ - الأغانى - تحقيق إبراهيم الأبيارى - دار الكتب بمصر - ط ١٩٦٩ .

- الأشتر د.عبد الكريم.

٤ - نصوص مختارة من النثر العربى الحديث - أعلام الرواد - دار الفكر - بيروت - ط(٢) ١٩٦٩ .

- التبريزى الخطيب.

٥ - شرح القصائد العشر - تحقيق د. فخر الدين قباوة - دار الآفاق الجديدة - بيروت - ط(٤) ١٩٨٠ .

- التوحيدى أبو حيان.

٦ - الإمتاع والمؤانسة - تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين - مكتبة الحياة - بيروت - (ط) بدون ذكر التاريخ

- جبرا - جبرا إبراهيم.

٧ - مقدمة الصخب والعنف - وليم فولكنر، ت - جبر إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(٣) ١٩٨٣ .

- حافظ د. صبرى.

٨ - البنية النصّية لسيرة التحرّر من القهر - ملحق رواية الشطّار- محمد شكرى - دار لساقى بيروت - ط(١) ١٩٩٢ .

- الخطيب محمد كامل.

٩ - تكوين الرواية العربية - وزارة الثقافة - دمشق - ط(١) ١٩٩٠ .

١٠ - المغامرة المعقّدة - وزارة الثقافة - دمشق - ط(١) ١٩٧٦ .

- خورشيد فاروق .

١١ – في الرواية العربية – دار العودة – بيروت – ط(٣) ١٩٧٩ .

– راضي – د.عبد الحكيم .

١٢ – نظرية اللغة في النقد العربي – مكتبة الخانجي – القاهرة – ط ١٩٨٠ .

– زكريا – د.فواد .

١٣ – مقدمة النقد الفنّي – جيروم ستولنيتز Jerom Stolnitz – ت. د. فؤاد زكريا – الموسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ط(٢) ١٩٨٢ .

– شكري د. غالي .

١٤ – لغة الرواية المصرية – مجلّة الناقد – لندن – العدد – (٢٦) ١٩٩٠ .

– صالح – صلاح .

١٥ – المتاهة العربية المعاصرة – مجلةً المعرفة – دمشق – العدد – (٣٣٧) تشرين الأول ١٩٩١ .

١٦ – ملاحظات حول التفكير المنهجي – مجلّة الموقف الأدبي – دمشق – العدد (٢٧٩) تمّوز ١٩٩٤ .

– طرابيشي – جورج .

١٧ – الأدب من الداخل – دار الطليعة – بيروت – ط(١) ١٩٧٨ .

١٨ – نجيب محفوظ فيلسوفاً بالوكالة – مجلّة الناقد – لندن – العدد (١٩) ١٩٩٠ .

– طه – طه محمود .

١٩ – موسوعة جيمس جويس – وكالة المطبوعات – الكويت – ط(١) ١٩٧٥ .

– عباس – د. إحسان .

٢٠ – فن السيرة – دار الشروق – عمان – الأردن – ط(٥) ١٩٨٨ .

– فضل د. صلاح .

٢١ – بلاغة الخطاب وعلم النصّ – المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون – الكويت – ط(١) ١٩٩٢ .

– القالى أبو على .

٢٢ – الأمالى – دار الطباعة – القاهرة .

– المبرد أبو العباس بن يزيد .

٢٣ – الكامل – تحقيق الشيخ إبراهيم الدلجمونى الأزهرى – المطبعة الأزهرية بمصر – ١٣٣٩هـ .

– الموسوى د. محسن جاسم .

٢٤ – ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الإنكليزى – دار الإنماء القومى – بيروت – ط(٢) ١٩٨٦ .

– النسّاج د. سيّد حامد .

٢٥ – بانوراما الرواية العربية – دار المعارف – القاهرة – ط(١) ١٩٨٠ .

– نيوف – د. نوفل .

٢٦ – مقدّمة دراسات فى الأدب والفن للناقدين دوبرولوبوف وتشيرنشيفسكى – دار الحصاد دمشق – بدون ذكر التاريخ .

– يقطين سعيد .

٢٧ – انفتاح النص الروائى – المركز الثقافى العربى – بيروت – الدار البيضاء – ط(١) ١٩٨٩ .

٢٨ – تحليل الخطاب الروائى – المركز الثقافى العربى – بيروت – الدار البيضاء – ط(١) ١٩٨٩ .

٢٩ – ذخيرة العجائب العربية – المركز الثقافى العربى – بيروت – الدار البيضاء – ط(١) ١٩٩٢ .

٣٠ – ألف ليلة وليلة – المكتبة الثقافية – بيروت – ط ١٩٨١ .

ثالثاً - المراجع المترجمة إلى العربية :

- أتشيبى غينوا – Achebe "Ghinua".

٣١ – الأشياء تتداعى – ت – أحمد خليفة – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – ط(١) بدون ذكر التاريخ .

- ألبيريس ر.م – Alberis "R.M.".

٣٢ – تاريخ الرواية الحديثة – ت – جورج سالم – منشورات عويدات – بيروت – ط(١) ١٩٦٧ .

- أوكارا – غابرييل Okara "Gabriel".

٣٣ – الصوت – ت – نزار مرّوة – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – ط(١) ١٩٨٣ .

- باختين ميخائيل – Bakhtine "Mikhael".

٣٤ – الكلمة فى الرواية – ت – يوسف حلاق – وزارة الثقافة – دمشق – ط(١) ١٩٨٨ .

- بواندانديللا بيتر – Poindella "Pitter".

٣٥ – فيللينى والسياسة – ت – محسن ديفى – مجلّة الثقافة العالمية – الكويت – العدد (٦) أيار ١٩٩٤ .

- بوخن – إيرفنع – هـ.

٣٦ – جماليات الرواية العليا – نظرية الرواية – هالبرين وآخرون – ت محى الدين صبحى – وزارة الثقافة – دمشق – ط(١) ١٩٨٢ .

- جينيت جيرار Genette "Gerard" – وآخرون.

٣٧ – نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير – ت – ناجى مصطفى – منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى – الدار البيضاء – ط(١) ١٩٨٩ .

- دوستويفسكى فيودور Dostoyfiski "F".

٣٨ – الأخوة كارامازوف – ت – سامى الدروبى – دار ر ادوغا – موسكو – ط ١٩٨٨ .

- رايش رايموت – "Reiches "Raymot.

٣٩ – الصراع الجنسى وصراع الطبقات – ت – محمد عيتانى – دار الآداب – بيروت – ط(٢) ١٩٧٧ .

- ر وبير مارت – "Robert "Marthe.

٤٠ – رواية الأصول وأصول الرواية – ت – وجيه الأسعد – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط(١) ١٩٧٨ .

- ريكاردو – جان – "Ricardou "Jean

٤١ – قضايا الروايا الحديثة – ت – صياح الجهيم – وزارة الثقافة – دمشق – ط(١) ١٩٧٧ .

- سترنبيرغ مير "Strenberg "Myr .

٤٢ – ما هو العرض مقالة نظرية الرواية – هالبرين وآخرون.

- شتاينبك جون. "Steinbeck "John.

٤٣ – هضبة تورتيلّلا – ت – د. إبراهيم يحيى الشهابى – دار الأدهم – دمشق – ط(١) ١٩٨٦ .

- طودوروف – تزفيطان "Todorov "Tezfitien.

٤٤ – الشعرية – ت – شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة – دار توبقال – الدار البيضاء – ط(١) ١٩٩٠ .

- عزيزة محمد.

٤٥ – الإسلام والمسرح – ت – د. رفيق الصبّان – دار الهلال – القاهرة – ط(١) ١٩٧١ .

٤٦ – موت الرواية وبعثها – نظرية الرواية – هالبرين وآخرون – ت. محى الدين صبحى – فيدلر يسلى . أ. ".Fedler "Yessly.A.

- كالرينجى ديل.

٤٧ – عظماء فى سطور من الشرق والغرب – القاهرة – ط(١) ١٩٦٥ .

- كاواباتا ياسونارى "Cewabata "Yassonari.

٤٨ – البحيرة – ت – عبد الرازق جعفر – دار التنوير ودار المثلث – بيروت – ط(١) ١٩٨٠ .

– كيتل أرونولد "Kettele "Arnold.

٤٩ – مدخل إلى الرواية الإنكليزية – ت – د. هانى الراهب – وزارة الثقافة – دمشق – ط(١) ١٩٧٧ .

– لالو شارل – "Lalo "Charles.

٥٠ – الفن والحياة الاجتماعية – ت – د. عادل العوّا – دار الأنوار – بيروت – ط(١) ١٩٦٦ .

– لوجون فيليب . "Leujeune "Philipe.

٥١ – السيرة الذاتية – ت – عمر حلى – المركز الثقافى العربى – بيروت – ا لدار البيضاء – ط(١) ١٩٩٤ .

– لوكاتش جورج "Lu kacs "George.

٥٢ – دراسات فى الواقعية – ت – د. نايف بلوز – وزارة الثقافة – دمشق – ط(٢) ١٩٧٢ .

– ليفين جورج "Le vin "George.

٥٣ – إعادة النظر فى الواقعية – تنظرية الرواية هالبرين وآخرون.

– ماشين "Metthiessen "F.A.

٥٤ – ت.س. إليوت – الشاعر الناقد – ت. د. إحسان عباس – المكتبة العصرية – صيدا – بيروت – ط(٦) ١٩٦٥ .

– مارتين س.ر "Martin "S. R.

٥٥ – فى تجربة الكتابة – ت – تحرير السماوى – دار الكلمة – بيروت – ط(٢) ١٩٨٣ .

– ملفل – هرمان "Melville "Herman.

٥٦ – موبى ديك – ت. د. إحسان عباس – مؤسسة ناصر للثقافة – بيروت – ط(١) – ملفل

– مونرو – توماس "Monroe "Thomas.

٥٧ – التطور فى الفنون – ثلاثة أجزاء – ت. عبد العزيز جاويد، محمد على أبو درّة، لويس اسكندر جرجس – مراجعة أحمد نجيب إبراهيم – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ط(١) ١٩٧٢ .

- ياكسبون رومان"Jakobson "Roman.

٥٨ - قضايا الشعرية - ت. محمد الولى ومبارك حنون - دار توبقال - الدار البيضاء - ط(١) ١٩٨٨ .

رابعًا - معاجم وموسوعات :

٦٠ - لسان العرب. (ابن منظور).

٦١ - معجم مصطلحات الأدب - مجدى وهبة - مكتبة لبنان - ط(١) ١٩٧٤ .

٦٢ - المنهل - فرنسى عربى - د. جبور عبد النور ، دار العلم للملايين - بيروت.

المحتويات

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٧٧٧ / ٢٠٠٢

يرصد هذا البحث العلاقات التى يمكن أن تكون قائمة بين السرد العربى المعاصر والأشكال التراثية للسرد، والتى عدها البعض أصولاً للرواية العربية، بوصفها أساسًا يمكن الانطلاق منه. كما يقدم محاولة جادة لإغناء الدراسات المتعلقة بفن الرواية وتعميقها، وتأسيسها بمنهج علمى ليعطى تصورًا لجماليات السردية العربية، وجماليات اللغة الأدبية، وفق منظور من التصور البلاغى المتسق مع الإيقاع الموسيقى. وبالتالى فهو يؤصل للسرد العربى بداية من الواقع، ومروراً بالسيرة الذاتية، والسرد الشعرى، وانتهاء بالتراث السردى العربى، وما يتصل به من عناصر مختلفة تسهم بصورة كبيرة فى إغناء الدراسات السردية، والمنظور الخاص بها، كما تشكله الأنواع الأدبية. وهو بذلك إضافة جديدة لرؤية السرد من خلال وجهة نظر علمية محايدة.

الغلاف / هند سمير